

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUIZ ROGÉRIO CAMARGO

**TUMULTO DE CLARÃO E SOMBRA: VISÕES DO MITO EM RICARDO
REIS E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

CURITIBA

2018

LUIZ ROGÉRIO CAMARGO

**TUMULTO DE CLARÃO E SOMBRA: VISÕES DO MITO EM RICARDO
REIS E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários, no Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patricia da Silva Cardoso

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS
MARIA TERESA ALVES GONZATI, CRB 9/1584
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Camargo, Luiz Rogério

Tumulto de clarão e sombra: visões do mito em Ricardo Reis e
Sophia de Mello Breyner Andresen / Luiz Rogério Camargo. –
Curitiba, 2018.

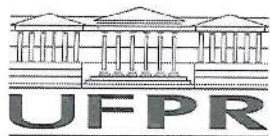
535 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná . Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patricia da Silva Cardoso

1. Poesia portuguesa. 2. Mitologia em literatura. 2. Reis, Ricardo.
3. Andresen, Sophia de Mello Breyner, 1919-2004. I. Título. II.
Universidade Federal do Paraná.

CDD 869



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

ATA Nº850

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM LETRAS

No dia vinte e nove de março de dois mil e dezoito às 14:30 horas, na sala 1020, R. General Carneiro, 460, Ed. D. Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição do doutorando **LUIZ ROGERIO CAMARGO** para a Defesa Pública de sua tese intitulada **Tumulto de clarão e sombra: visões do mito em Ricardo Reis e Sophia de Mello Breyner Andresen**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO (UFPR), MARIA NATALIA FERREIRA GOMES THIMOTEO (UNICENTRO), GABRIEL DORIA RACHWAL (UFPR), MARCELO CORRÊA SANDMANN (UFPR), ANTONIO AUGUSTO NERY (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação do aluno. O doutorando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 29 de Março de 2018.

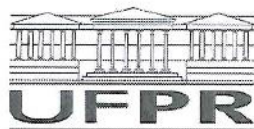

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO
Presidente da Banca Examinadora


MARIA NATALIA FERREIRA GOMES THIMOTEO
Avaliador Externo


GABRIEL DORIA RACHWAL
Avaliador Externo


MARCELO CORRÊA SANDMANN
Avaliador Externo


ANTONIO AUGUSTO NERY
Avaliador Interno



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LUIZ ROGERIO CAMARGO** intitulada: **Tumulto de clarão e sombra: visões do mito em Ricardo Reis e Sophia de Mello Breyner Andresen**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa. A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 29 de Março de 2018.


PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO
Presidente da Banca Examinadora


MARIA NATALIA FERREIRA GOMES THIMOTEO
Avaliador Externo


GABRIEL DORIA RACHWAL
Avaliador Externo


MARCELO CORRÊA SANDMANN
Avaliador Externo


ANTONIO AUGUSTO NERY
Avaliador Interno

À memória do meu vô Joanin, que previu o caminho.
À minha vó Lourdes, que não me deixou esquecê-lo.

AGRADECIMENTOS

À professora Dr^a Patricia Cardoso, pela orientação, paciência e cuidado no decorrer do trabalho. As longas e inestimáveis conversas na Casa das Bolachas e o constante incentivo a cada avanço – “Lembre-se de que já faltou mais, Luiz Rogério” – foram imprescindíveis para o nascimento desta tese.

Ao professor Dr. Marcelo Sandman, que acompanha meus embates com Ricardo Reis desde o mestrado, quando foi meu orientador, e continua ainda agora, quando, ao heterônimo, junta-se a figura de Sophia.

Ao professor Dr. Antonio Nery, pelas valiosas contribuições ao longo do processo, sobretudo na qualificação e na defesa.

À professora Dr^a Maria Natália, grande incentivadora nos caminhos da poesia desde os tempos da graduação e em cada etapa da pós-graduação.

Ao professor Dr. Gabriel Doria, pela participação na banca de defesa e pelas importantes considerações acerca do estudo.

À minha esposa, Anelise, meu porto seguro em meio a tanto tumulto de clarão e sombra, pelo amor, paciência e compreensão ao longo de tudo, mas principalmente nos momentos em que a treva pareceu mais densa e intransponível.

*"Quem quiser ser poeta de verdade
terá de compor mitos e não palavras"*
(Sócrates)

RESUMO

Este trabalho investiga a presença de três mitos na poética de Ricardo Reis e de Sophia de Mello Breyner Andresen, a saber, Apolo, Dioniso e Cristo. Considerando que os dois poetas apresentam traços do que se pode chamar de uma visão de mundo fortemente marcada pela tradição da antiguidade greco-romana, a presença dos deuses olímpicos é uma constante em seus versos. Todavia, quando analisados pelo viés da tensão e do paradoxo, fio condutor desta proposta, é possível perceber que, longe da tranquilidade e da harmonia buscadas no modelo clássico, sobretudo no tocante à Grécia como representação ideal de ordem e unidade, a presença de tais mitos resulta em uma constante fonte de conflitos, seja quando analisados individualmente, seja quando postos em contraste. Isso porque, de um lado, está o que comumente se chama de uma postura apolínea, ou seja, uma visão pautada pela luminosidade, pela disciplina, pela placidez e pelo domínio de si, caracteres que seriam provenientes de Apolo, senhor do Oráculo de Delfos. Em contraponto a ele, está a figura de Dioniso, normalmente associada ao vinho, ao ambiente noturno das festas orgíacas, ao desregramento e à possessão. Em geral percebidos como representantes de perspectivas bastante distintas, esses dois mitos aparecem na poesia de Reis e de Sophia de maneira paradoxal, de modo que o comportamento apolíneo não está isento de negatividade, e o dionisíaco tampouco deixa de apresentar elementos positivos, sempre retrabalhados à maneira particular de cada poeta. Somando-se a esses dois deuses do panteão grego, a figura de um terceiro deus, Cristo, representante de uma mitologia bastante diversa, aparece como mais um fator de tensão. Isso se deve ao fato de que, em seu projeto poético, Reis tentará integrar Cristo ao panteão como um deus a mais, sem, no entanto, aceitar o cristianismo que ele traz consigo. Já Sophia, por sua vez, trabalhará tanto com a perspectiva grega quanto com a cristã, sem grandes preocupações no tocante às visíveis diferenças entre os sistemas. Assim sendo, no lugar de servir de base para uma relação de harmonia e comunhão, tanto no plano humano quanto no divino, toda essa gama de relações, contraditórias na essência, permanece como fator de conflitos que jamais se resolvem por completo, tanto sob a ótica de Reis, como na perspectiva de Sophia.

Palavras-Chave: Ricardo Reis; Sophia de Mello Breyner Andresen; Mito; Tensões; Apolo; Dioniso; Cristo.

ABSTRACT

This paper investigates the presence of three myths in the poetics of Ricardo Reis and Sophia de Mello Breyner Andresen, namely, Apollo, Dionysus and Christ. Considering that both poets have traces of what may be called a world perspective strongly marked by the tradition of Greco-Roman antiquity, the presence of the Olympian gods is a constant in their verses. However, when analyzed by the bias of tension and paradox, the guiding thread of this proposal, it is possible to perceive that, far from the tranquility and harmony sought in the classical model, especially as regards to Greece as an ideal representation of order and unity, the presence of such myths results in a constant source of conflict, either when analyzed individually or when contrasted. This is because, on the one hand, there is what is commonly called an Apollonian posture, that is, a vision guided by luminosity, discipline, placidity and self-control, characters that would come from Apollo, lord of the Oracle of Delphi. In contrast to him, there is the figure of Dionysus, usually associated with wine, the nocturnal atmosphere of the orgiastic feasts, the debauchery and the possession. Generally perceived as representatives of quite different perspectives, these two myths appear in the poetry of Reis and Sophia in a paradoxical way, so that the Apollonian behavior is not exempt from negativity, and the Dionysian one also fails to present positive elements, always reworked to the particular way of each poet. Adding to these two gods of the Greek pantheon, a figure of a third god, Christ, representative of a rather different mythology, appears as another factor of tension. This is due to the fact that, in his poetic project, Reis will try to integrate Christ into the Pantheon as one more god, without, however, accepting the Christianity that he brings along. Sophia, on the other hand, will work with both the Greek and the Christian perspectives, without major concerns about the visible differences between the systems. Therefore, instead of serving as a basis for a relation of harmony and communion, both on the human and the divine levels, this whole range of relations, contradictory in essence, remains a factor of conflicts that can never be completely resolved, both under Reis's perspective, as well as under Sophia's vision.

Key-words: Ricardo Reis; Sophia de Mello Breyner Andresen; Myth; Tensions; Apollo; Dionysus; Christ.

SUMÁRIO

PRIMEIRA PARTE

EM REDOR DA CHAMA: INTRODUÇÃO	14
I	14
II	28
III	38
1. DO MITO AO MITO	41
1.1 Compreensão do mito: a extensão	45
1.2 Compreensão do mito: a função	61
1.3 Compreensão do mito: a forma da expressão	65
2. EXÍLIO-DESTERRO-ESTRANGEIRISMO	72
2.1 “Aqui, neste misérrimo desterro”	73
2.2 “Num crescendo sem fim que nos desterra”	92

SEGUNDA PARTE

3. TUMULTO DE CLARÃO: A VISÃO APOLÍNEA	114
3.1 Caminhos de regresso: Uma rota para Delfos	114
3.2 “Sob o ouro de Apolo” ou “o primeiro dia inteiro e puro”	127
3.3 “Antes que Apolo deixe o seu curso visível”	150
3.4 “Revelarei, aos homens, o desígnio infalível de Zeus”	170
3.5 “Cada um cumpre o destino que lhe cumpre”	178
3.6 “Em Delphos centro do mundo”	189
3.7 “Crepúsculo dos deuses”	206
3.8 “Delphica”	211
3.9 “Que sejam meus a cítara e os arcos recurvados”	223
4. TUMULTO DE SOMBRA: A VISÃO DIONISÍACA	241
4.1 O deus que passa	252
4.2 “Através das ramagens inspiradas”	266

4.3 “O rumor dos pinhais” e “as heras de outras eras”	273
4.4 “O pinhal a coluna a veemência divina”	275
4.5 “Coroai-me de rosas e de folhas de hera e basta”	283
4.6 “Quando começa a cintilar o vinho”	301
4.7 “Um vinho intenso e resinado”	307
4.8 “E na nossa taça o roxo vinho transpareça”	317
4.9 “E eis o coração rítmico do deus”	333
4.10 “O Dionysos que dança comigo”	342
4.11 “O ritmo antigo que há em pés descalços”	359
4.12 “A palavra alada impessoal”	370
 5. TUMULTO DE PENUMBRA: A VISÃO CRISTÃ	 382
5.1 Um projeto em projeto: a reconstrução do paganismo	386
5.2 “Porque para tudo havia deuses, menos tu”	403
5.3 “Não sejamos inteiros numa fé talvez sem causa”	413
5.4 <i>O Cristo Cigano</i>	419
5.5 “A veste dos fariseus”	435
5.6 “E buscamos um deus que vença connosco a nossa morte”	451
5.7 A “substância angélica e terrível”	458
5.8 O “jardim perdido”	473
5.9 “Em todos os jardins hei-de florir”	489
5.10 “A casa de Deus está na terra onde os homens estão”	495
5.11 “E embora nunca te negasse te aparte”	501
 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	 513
 REFERÊNCIAS	 521

EM REDOR DA CHAMA: INTRODUÇÃO

I

Aproximar dois universos poéticos como o de Ricardo Reis e o de Sophia de Mello Breyner Andresen é, ao mesmo tempo, uma tarefa fácil e uma empreitada difícil. Fácil porque, desde a publicação de *Poesia*, em 1944, obra de estreia de Sophia, até seu último livro, *Búzio de cóis e outros poemas*, em 1997, certos motivos igualmente caros ao heterônimo pessoano são imediatamente detectáveis, sobretudo no tocante à temática do universo mítico clássico greco-romano. Nesse sentido, basta um breve olhar sobre os quatorze livros de poemas da poeta, comparando-os com o, embora único, mas significativo, livro de *Odes* de Reis, para que inúmeros pontos de convergência sejam percebidos como, por exemplo:

A postura de resistência ao culto da novidade tipicamente moderna;

O sentimento de exílio, desterro e estrangeirismo – este último usado no trabalho no sentido de não pertencimento – em relação ao próprio tempo presente e a consequente celebração de um tempo e espaço sagrados e primordiais para os quais existe um manifesto desejo de regresso;

A ideia de que o homem vive em um universo cosmicamente harmônico e ordenado com base em leis e regularidades divinas;

A presença de deuses e heróis míticos subordinados, tanto uns quanto outros, aos desígnios de um destino inelutável;

A busca de uma relação justa e equilibrada com a natureza;

O desejo de autodomínio e conhecimento de si mesmo;

O cultivo de uma poesia mais objetiva tanto na forma quanto no conteúdo;

O louvor a Homero como autor matriz etc.

Dado que cada um dos motivos citados se desdobra em outros tantos, os exemplos poderiam se seguir por muito tempo. Ainda assim, apenas elencá-los consiste na parte fácil da tarefa. No entanto, há também a parte mais difícil, ou seja, o que exatamente fazer com o resultado dessa aproximação. Considerando o variado leque de possibilidades que se apresenta diante do pesquisador interessado na matéria mitológica em qualquer instância, mas principalmente na obra de autores já canonizados, o bom juízo sempre recomenda uma escolha refletida.

“O MYTHO é o nada que é tudo” (PESSOA, 1977, p. 72), escreveu Fernando Pessoa na “Primeira Parte” da *Mensagem* (1934), quase como um aviso. Tal como o “Monstrengo” do mesmo livro, ou o Adamastor que o inspirou, ao ser confrontado, o mito é o primeiro que indaga: “Quem é que ousou?” (PESSOA, 1977, p. 79). E uma vez diante dele, assim como Édipo em face da Esfinge, só há duas saídas possíveis: “Decifra-me ou te devoro”. Para nosso alento, a esfinge foi desvendada; o Monstrengo, vencido; e o Cabo das Tormentas, dobrado em Boa-Esperança. Mas isso, em qualquer das histórias, aconteceu no meio do caminho. Para nós, a pedra que sempre nele tinha aparece antes.

Ciente das dificuldades que as obras de dois autores como Sophia de Mello Breyner Andresen e Ricardo Reis impõem, é preciso escolher. Dada a impossibilidade de responder a todos, escolhi, dos tantos possíveis, três gigantes para interrogar, volvendo, a cada um deles, a temerosa pergunta feita pelo navegante: “Quem és tu?” (CAMÕES, 1980, p. 343).

E uma vez interrogados, assim como perguntam, os mitos também respondem:

Quem és tu?

“*Sou o filho de Zeus, Apolo glorio-me de ser*” (HOMERO, 2010, p. 170), “Que sejam meus a cítara e os arcos recurvados. / Revelarei, aos homens, o desígnio infalível de Zeus” (HOMERO, 2010, p. 142, ênfase minha).

Quem és tu?

“*sou eu Dioniso*, o que grita alto, ao qual gerou a mãe/ Cadmeia Sêmele a Zeus em amor unida” (HOMERO, 2010, p. 338, ênfase minha).

Quem és tu?

“*Eu sou a luz do mundo*; aquele que me segue não andarás em trevas, mas terá a luz da vida” (BÍBLIA, João, 8, 12); “[...] antes que Abraão existisse, *eu sou*” (BÍBLIA, João, 8, 58, ênfase minha).

O que fazer com as respostas é o que dá início ao longo desafio. Havendo estabelecido Apolo, Dioniso e Cristo como objetos de estudo, a ideia central deste trabalho é investigar uma série de tensões e paradoxos relacionados a essas três visões míticas de mundo e seus entornos, a fim de perceber que implicações elas têm na obra dos dois poetas.

Evidentemente, assim formulada, a proposta deixa em aberto uma série de questões que procurarei responder de modo mais específico ao longo do estudo e que, inicialmente, e para fins de apresentação, pode ser sistematizada do seguinte modo:

- Em primeiro lugar, por que Reis e Sophia?
- Em segundo, por que mito? Mais especificamente: Por que o mito grego e o cristão?
- Em terceiro, desses dois universos míticos distintos, por que especialmente Apolo, Dioniso e Cristo?
- Finalmente, e talvez a questão mais importante, uma vez que norteia todas as demais e funciona como núcleo da tese: que tensões e paradoxos resultam dessas relações e como aparecem nos poemas?

Dessas indagações, outras ainda se prolongam e a elas voltarei no momento oportuno. Como lembra Reis, “Cada coisa a seu tempo tem seu tempo” (REIS, 2007, p. 64). Para tanto, basta seguir, como quer Sophia, “Numa disciplina constante” [...] (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 34).

Por isso, de saída, cumpre esclarecer por que Reis e Sophia, e as semelhanças elencadas no início fornecem uma boa pista. Evidentemente, a postura de retomada do mundo grego nas letras portuguesas não é nova, ou sequer atributo apenas de Ricardo Reis na constelação pessoana¹, uma vez que a herança clássica como modelo de explicação para o funcionamento do universo transcende as barreiras geográficas de qualquer civilização, especialmente a ocidental. Desde Sá de Miranda, tido como precursor, mas sobretudo depois de Camões, ápice da matéria em todos os sentidos, os motivos clássicos, assim como a cosmogonia que os compõe, foram sendo retrabalhados e ressignificados ao longo da história. Nesse sentido, pode-se dizer que cada obra, tendo bebido dessa fonte, torna-se, ela mesma, manancial onde beberão as gerações posteriores.

E no caso de Sophia, dentre as inúmeras fontes das quais bebeu (Camões, Antero, Cesário, Florbela etc.), a obra de Fernando Pessoa, ele mesmo um “criador de mitos” (PESSOA, 1998, p. 84), é uma das mais significativas para a sua visão de mundo. Por sua vez, das tantas vozes poéticas em que Pessoa se desdobrou, é o

¹ António Mora, Alberto Caeiro e, em certo sentido, o próprio Fernando Pessoa são alguns dos exemplos mais significativos de poetas do drama heteronímico que, em maior ou menor medida, retomaram o ideário clássico e pagão em seus escritos, sejam eles em verso ou prosa.

timbre neoclássico de Ricardo Reis, “um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria” (PESSOA, 1998, p. 98) um dos que mais se faz sentir.

Conforme dito, a temática do universo grego clássico, desde o primeiro livro, será um dos *leitmotiven* mais importantes na obra de Sophia. E sendo justamente Reis o heterônimo neoclássico de Pessoa, o interesse pela matéria comum, de imediato, autoriza a aproximação. Mas não só. Aversa a quaisquer modismos literários, Sophia manifesta como projeto uma tentativa de explicação do universo por meio da justa relação com as coisas² que, para tanto, exige uma obstinação sem tréguas, uma inteireza, uma disciplina e uma consciência de si que se coadunam apenas nos mais altos gênios poéticos de cada época. E conforme comenta Giulia Lanciani, é justamente a civilização helênica que será tomada por Sophia como “*um modelo axiológico, no qual busca um conjunto de valores perdidos, como a totalidade, a harmonia, a justiça [e] a verdade*” (LANCIANI, 2011, p. 13, ênfase minha). Nesse sentido, é precisamente em Ricardo Reis que Sophia encontrará um poeta à altura com que se medir. Prova disso se encontra na terceira parte de *Dual* (1972), toda ela composta de uma série de poemas intitulados “Homenagem a Ricardo Reis”, a partir dos quais Sophia dialoga direta e explicitamente com o “bom raciocinador” (PESSOA, 2003, p. 278) da *coterie* pessoana.

Educado em um colégio de jesuítas, médico, expatriado voluntariamente no Brasil, Reis foi o poeta escolhido por Pessoa para comportar toda a sua “disciplina mental³” (PESSOA, 1998, p. 94). Além disso, é também Reis um dos responsáveis por teorizar o paganismo dos antigos como visão de mundo ideal e objetiva a ser reestabelecida, conforme é possível perceber a partir de seus textos em prosa.

Em um longo fragmento intitulado justamente “O regresso dos deuses”, por exemplo, a certa altura, o poeta afirma: “A mais antiga tradição da nossa civilização é a tradição grega. *Devemos reatá-la. Temos que nos criar uma alma grega para*

² Não por acaso, um de seus livros, publicado em 1977, chamar-se precisamente *O nome das coisas*.

³ Curioso notar, a esse respeito, que é justamente a disciplina, bem como o apreço pelo exato, vistos como excessivos, os principais alvos das críticas de Álvaro de Campos em relação ao colega. Nas *Notas para recordação do meu mestre Caeiro*, ao mesmo tempo em que não deixa de registrar a forte impressão, já à primeira vista, de que “Ricardo Reis é um pagão por caráter” (PESSOA, 1998, p. 108), Campos faz notar o apreço do heterônimo das odes pela exatidão. Como exemplo dessa postura, em um dos encontros que tiveram, Campos comenta que, a certa altura, falava-se a respeito do ato de mentir, ao que ouviu Reis afirmar: “Abomino a mentira porque é uma *inexatidão*” (PESSOA, 1998, p. 110, ênfase minha), o que levou o autor de “Tabacaria” a concluir: “Todo o Ricardo Reis – passado, presente e futuro – está nisto” (PESSOA, 1998, p. 110).

podermos continuar a obra da Grécia. Tudo posterior à Grécia tem sido um erro e um desvio” (REIS, 2003, p. 182, ênfase minha).

E vai mais longe:

Não há arte senão a arte grega. Não há beleza senão como a Grécia a criou. Reconheçamos isto – muitos de nós – obscuramente. Na realidade, a nossa alma anda tão longe disso que todos os dias traímos a nossa longínqua mãe, a Grécia Antiga (REIS, 2003, p. 182, ênfase minha).

A esse respeito, em uma das muitas cartas trocadas com o poeta Jorge de Sena, Sophia apresenta um ponto de vista muito semelhante ao de Reis em relação à Grécia como ponto de partida ou de retomada. Agradecendo um livro⁴ recebido do amigo, Sophia comenta que o poema de que mais havia gostado era o “Deixa os gregos em paz”, mas que sua postura era totalmente diversa em relação ao assunto:

Paradoxalmente, o poema de que mais gosto é «Deixa os gregos em paz», embora realmente eu creia que teremos de recomeçar tudo a partir dos gregos, isto é, a partir da fidelidade ao terrestre. Creio que o grande mal português será que sempre deixamos os gregos em paz (BREYNER; SENA, 2010, p. 115, ênfase minha).

E além desse projeto de retomada da alma e da arte gregas como princípios artísticos, há, entre os dois, uma postura de resistência às estéticas de ruptura, contestação e recusa próprias da modernidade. Buscando manter certos motivos caros à Antiguidade Clássica, tanto na forma (Ricardo Reis, objetivista imitador de Horácio; Sophia, cultora de uma linguagem sóbria, harmônica e equilibrada), quanto no conteúdo (a presença dos deuses, a consciência da brevidade da vida, a necessidade de aproveitamento do instante, a busca de uma comunhão com a natureza etc.), tal postura levará os dois poetas a reagirem contra tudo o que é excessivo em termos de arte, inclusive a do seu próprio tempo. Conforme explica Fernando Cabral Martins, Sophia não é uma visionária entusiasmada, tampouco uma enlevada melancólica. Ao contrário, “é mais moderna, em suma, no sentido em que todos os efeitos de linguagem são nela *conscientes de si*. E são *contidos em linhas de pureza e de vibração*, linhas de terra, de porcelana, cristalizações do sensível” (MARTINS, 2015, p. 26, ênfase minha). Ou, como pontua Piero Ceccucci, afastando-se do cânone realista do século XIX e, mais ainda, do neorrealista, seu

⁴ Trata-se da obra *Peregrinatio ad loca infecta*, publicado em 1969.

contemporâneo, Sophia oferece “*um olhar claro, um debruçar nítido e eufórico sobre o mundo das coisas, procuradas e tomadas na manifestação concreta do seu ritmo secreto*” (CECCUCCI, 2011, p. 17, ênfase minha).

Quanto a Reis, em uma conhecida nota, Pessoa explica que o heterônimo surgiu precisamente como uma reação neoclássica aos excessos da arte moderna em diferentes sentidos, inclusive a correntes bastante distintas como o romantismo moderno e o próprio neoclassicismo de Charles Maurras, intensamente nacionalista e católico:

O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 29 de Janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite. *Eu estivera ouvindo no dia anterior uma discussão extensa sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna.* Segundo o meu processo de sentir as coisas sem as sentir, fui-me deixando ir na onda dessa reacção momentânea. Quando reparei em que estava pensando, vi que tinha erguido uma teoria neoclássica, e que a ia desenvolvendo. Achei-a bela e calculei interessante se a desenvolvesse segundo princípios que não adopto nem aceito. *Ocorreu-me a ideia de a tornar um neoclassicismo «científico» [...] reagir contra duas correntes — tanto contra o romantismo moderno, como contra o neoclassicismo à Maurras [...] (PESSOA, 1998, p. 139, ênfase minha).*

Longe do “*Make it new*” modernista, Reis se voltará para uma arte em tudo afastada do turbilhão vanguardista do período, prezando, antes, por um modo ou “processo clássico”, o qual consiste, ainda segundo Fernando Pessoa, “em eliminar da sensação ou da emoção tudo que nela é deveras individual, *extraindo e expondo tão somente o que é universal*” (PESSOA, 1998, p. 102, ênfase minha).

Sendo assim, em nome dessa universalidade, sacrifica-se o que é mais próprio de cada poeta em detrimento de torná-lo o mais possivelmente compreensível, o que, para Pessoa, só pode acontecer pela ação do intelecto e não do sentimento. Essa seria a razão, portanto, de a poesia clássica ser “inteligível em todas as épocas, porém em todas fria e longínqua” (PESSOA, 1998, p. 102).

Ao que parece, no entanto, Reis não se demonstra nem um pouco preocupado com essa frieza e distanciamento. Ao contrário, tomando-os como características positivas e alinhadas ao seu próprio pensamento, considerará doentia toda visão das coisas que não seja clara, nem esteja mirando para o eterno, que, segundo ele, é o que dura na arte. Daí afirmar que “só a visão nítida das coisas é que pode ser a visão eterna das coisas. Há várias maneiras doentias de interpretar a presença de uma árvore. Há só uma maneira sã. *Fica a maneira sã de a interpretar, porque é [a] que tem no apelo universal e eterno* (REIS, 2003, p. 232, ênfase do autor).

A esse respeito, é importante destacar também as afirmações de Reis, segundo as quais, “deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero” (REIS, 2003, p. 268), e “a novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu” (REIS, 2003, p. 268), como definidoras desse importante vínculo com a herança clássica.

Tal modo de lidar com a tradição encontra correspondência na visão de Sophia sobretudo no que diz respeito a uma consciência da *presença do real*, cujos primeiros indícios de revelação se encontram justamente na obra de Homero, conforme conta em entrevista concedida a António Guerreiro, em 1989:

Homero é, para mim, a referência matriz. Mas também a Bíblia. O mais belo poema que alguma vez se escreveu é o "Magnificat". Mas a minha atracção pela arte grega foi sempre uma atracção vital, que teve sempre muito a ver com a vida concreta e com a minha presença no mundo. É o contrário da evasão (ANDRESEN, 1989a, p. 54, ênfase minha).

Deixando para mais adiante a afirmação a respeito da Bíblia como referente, considere-se que, assim como Reis não aceita passivamente determinadas estéticas de seu tempo, Sophia também faz parte de uma parcela expressiva de artistas que rejeitam o novo pelo novo. E não só. Outros movimentos que prezam pela retórica e pelo teor grandiloquente, confessional ou narrativo de seu tempo, como o da chamada “poética presencista”, bem como estéticas de ruptura, agressividade e ironia, a exemplo do surrealismo, serão rejeitados enquanto modelos ou correntes a serem seguidas. Por outro lado, embora apresentem um tom solene, seus versos jamais se deixam afetar pela pompa e suntuosidade da expressão. Ao contrário, preservam uma sobriedade pautada pelo ideal de harmonia entre as formas, sem jamais se afastarem do objetivo primeiro da poesia que, nas palavras da própria Sophia, resume-se numa constante e objetiva “perseguição do real” (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 893). Ou, conforme explica Gastão Cruz:

Na verdade, Sophia é um dos protagonistas da importante mudança que corresponde, por um lado, ao afastamento do que, com alguma imprecisão, se poderia chamar «poética presencista» (nomeadamente a que caracteriza a obra dos, por vezes, chamados «poetas maiores da presença») e, por outro, à tentativa de encontrar, dentro da modernidade, caminhos que permitissem o aparecimento de discursos poéticos autónomos relativamente à herança pessoana, a ganhar, nessa década de 40, cada vez maior visibilidade e peso no quadro da poesia portuguesa (CRUZ, 2014, p. 11).

Embora não se possa discordar completamente do que diz Cruz na segunda parte da citação, a respeito dela é necessário um breve adendo. Claro que não é difícil compreender o desejo de autonomia de qualquer geração posterior a um grande artista, sobretudo em relação a uma figura do peso de Fernando Pessoa. Mas, curiosamente, no caso de Sophia, mesmo que em vários sentidos se distancie do criador de heterônimos, é Fernando Pessoa, dentre os muitos poetas citados ou evocados, o que mais se destaca, tanto pela intensidade, quanto pela quantidade de vezes em que aparece em sua obra⁵. Obviamente, conforme explica Cabral Martins, nem todas as referências são explícitas, no entanto, “basta pensar na homologia profunda entre os «deuses» de Sophia e os de Ricardo Reis – daí a sua inevitável homenagem, em *Dual*, a esse poeta heterónimo” (MARTINS, 2015, p. 14), para que se tenha uma boa perspectiva dessa relação.

Com efeito, nunca é demasiado ressaltar que, embora sejam constantes as alusões ao universo pessoano como um todo, seja direta ou indiretamente, por distanciamento ou aproximação, Ricardo Reis é o único com quem Sophia se preocupa a ponto de lhe dedicar uma seção inteira e específica de um livro como *Dual* (1972), título em muitos aspectos significativo. Nela, Sophia aparece como uma espécie de duplo de Ricardo Reis, assumindo-lhe a voz⁶, não só nos temas, mas mesmo no pastiche do estilo, a exemplo da ode a seguir, “Não creias, Lídia, que nenhum estio”:

Não creias, Lídia, que nenhum estio
Por nós perdido possa regressar
Oferecendo a flor
Que adiámos colher.

Cada dia te é dado uma só vez
E no redondo círculo da noite
Não existe piedade
Para aquele que hesita.

Mais tarde será tarde e já é tarde.
O tempo apaga tudo menos esse
Longo indelével rasto

⁵ Veja-se, nesse sentido, apenas pelos títulos e dedicatórias, o caso de alguns poemas como “A luz Oblíqua” (*Dia do Mar*, 1947), “Em Hydra, Evocando Fernando Pessoa” (*Dual*, 1972), “Cíclades” – evocando Fernando Pessoa; “Fernando Pessoa ou Poeta em Lisboa” (*O nome das coisas*, 1977), “Persona” (*Ilhas*, 1989), e “Fernando Pessoa” (*Musa*, 1994).

⁶ Sobre a questão, na mesma entrevista concedida a António Guerreiro, Sophia diz: “Entrei então numa espécie de conflito com Pessoa que acabou quando escrevi as ‘Cíclades’, se bem que antes tivesse escrito *uma série de poemas de homenagem a Ricardo Reis onde procuro assumir a sua voz*” (ANDRESEN, 1989a, p. 56, ênfase minha).

Que o não-vivido deixa.

Não creias na demora em que te medes.
Jamais se detém Kronos cujo passo
Vai sempre mais à frente
Do que o teu próprio passo (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 39).

Como se vê, desde a escolha de Lídia como interlocutora, passando pelas advertências em relação à voracidade do tempo e à necessidade de aproveitar o instante, tudo ali, *aparentemente*, é Ricardo Reis. No entanto, se o universo clássico, tanto na forma quanto no conteúdo, é o principal ponto de convergência entre os dois poetas, é igualmente dele que partem as rotas divergentes. Tal perspectiva é de fundamental importância em termos de um estudo sistemático das tensões e dos paradoxos relacionados à presença dos deuses escolhidos na obra dos dois poetas, já que nem sempre haverá consonância entre eles, mesmo quando estiverem tratando dos mesmos temas. Sob essa ótica, e pensando ainda a partir da declaração de Cruz, pode-se dizer que existe, sim, um movimento de autonomia em relação a Pessoa, mas que, no lugar de afastar-se dele, retoma-o e enfrenta-o.

Como evidência dessa relação, note-se que, ao dialogar explicitamente com a figura de Ricardo Reis, já no primeiro poema da referida homenagem, ainda que parta dos mesmos temas, Sophia não os trabalha do mesmo modo que o heterônimo. Sinal claro dessa diferença pode ser percebido na maneira como Sophia entende a ideia do “não-vivido”, visto como algo para o qual não existe piedade e nenhum arrependimento pode trazer de volta. Como exemplo, considere-se a ode, “Não queiras, Lídia, edificar no espaço”, transcrito a seguir:

Não queiras, Lídia, edificar no espaço
Que figuras futuro, ou prometer-te
Amanhã. *Cumpre-te hoje*, não esperando.
Tu mesma és tua vida.
Não te destines, que não és futura.
Quem sabe se, entre a taça que esvazias,
E ela de novo enchida, não te a sorte
Interpõe o abismo? (REIS, 2007, p. 34, ênfase minha).

Como o poema demonstra, é patente que em Reis também existe uma incitação ao aproveitamento do instante, sobretudo no que diz respeito à retomada do conhecido *carpe diem* de viés horaciano, poeta de quem Reis, inclusive, adota a ode como forma exemplar. Entretanto, se à primeira vista os dois poetas parecem estar falando a mesma linguagem (note-se a semelhança quanto ao vocativo do primeiro

verso e a estrutura métrica), quando vistos bem de perto, os poemas demonstram profundas diferenças.

Em primeiro lugar, é preciso notar a insistência de Sophia no fato de que o que passou não torna a se repetir e não floresce de novo, representado pela imagem da “flor que adiámos colher”. Em Reis, tal motivo também aparece, mas a sua postura está muito mais voltada a uma necessidade de gozo imediato, quase sempre plástico e sem vigor, do que realmente um prazer que se oferece no momento presente. Isso porque o dado central da poética ricardiana reside na tormentosa consciência de que a qualquer momento pode sobrevir a morte, ou o “abismo”, e esse terror da voragem sempre iminente o arrasta para um despenhadeiro de autonegação que, em outras odes, aparecerá sob a forma de um ressentido “Abdica/ E sê rei de ti próprio” (REIS, 2007, p. 59) muito distante do seu alegado estoicismo. Nesse sentido, a afirmação de Sophia segundo a qual “não existe piedade para aquele que hesita” soa quase como um alerta a Ricardo Reis. Para a poeta, o verdadeiro arrependimento consiste não no que se perdeu por ter passado, mas no que se passou sem ter sido vivido. Além disso, tal vivência não precisa sequer estar condicionada ao instante de um agora efêmero e em constante devir. Todo momento conta, desde que contribua para a busca de uma plenitude, de uma unidade do ser há muito perdida e que, por força, é preciso recuperar.

Diante do exposto, fica claro que cada poeta tem problemas fundamentais próprios e distintos com os quais se defrontar, de sorte que, a esta altura, cabe indagar por que, tanto no caso de Reis quanto no de Sophia, voltar-se para tão longe? Por que razão dois poetas modernos veem nos gregos e não em qualquer outra civilização o ideal de uma *alma* a ser reatada e um *modelo* a ser reestabelecido?

Inicialmente, é preciso ter em conta o notório desconforto que ambos manifestam em relação ao seu próprio tempo. Reis, autodenominado “estudioso das coisas pagãs nas suas fontes e origens” (REIS, 2003, p. 49), considera-se uma espécie de “moderno pagão exilado”, para quem a civilização é vista como uma inimiga por ter se cristianizado e, por consequência, degradado e afastado do verdadeiro espírito do paganismo. Para ele, só na Antiguidade Clássica é que se pode encontrar um conforto qualquer em relação ao profundo mal-estar causado pela modernidade:

Para o espírito que se sente exilado entre a confusão e a imperícia da vida contemporânea, há momentos em que o peso dessa diferença tão dolorosamente se acentua, que é preciso qualquer reflexo da placidez e da grandeza antigas para obstar a que advenham as piores maldades do desespero (REIS, 2003, p. 159, ênfase minha).

Paradoxalmente, quanto mais o poeta se afunda em reflexões a respeito do melhor modo de lidar com esse “peso”, mais se distancia do tão sonhado ideal de placidez, a ponto de outro heterônimo, um parente seu talvez, Frederico Reis⁷, resumir-lhe a obra como sendo de “um epicurismo *triste*” (REIS, 2003, p. 280, ênfase minha), fruto de “um *esforço lúcido e disciplinado* para obter uma calma qualquer” (REIS, 2003, p. 281, ênfase minha). Ora, ainda que em proveito de uma serenidade, independentemente de qual ela seja, como pode Reis se empenhar em alcançá-la pela via de um epicurismo *triste*, se a filosofia de Epicuro, em tudo, é voltada para a busca da felicidade e da *ataraxia*, ou seja, a diminuição de todas as dores e a completa ausência de perturbações tanto físicas quanto mentais, incluindo, portanto, a ideia de tristeza? A resposta é dada pelo próprio Frederico Reis:

Devemos buscar dar-nos a ilusão da calma, da liberdade e da felicidade, coisas inatingíveis porque, quanto à liberdade, os próprios deuses — sobre que pesa o Fado — a não têm; quanto à felicidade, não a pode ter quem está exilado da sua fé e do meio onde a sua alma devia viver; e quanto à calma, quem vive na angústia complexa de hoje, quem vive sempre à espera da morte, dificilmente pode fingir-se calmo (REIS, 2003, p. 280, ênfase minha).

Por essa passagem, nota-se que não se trata de uma verdadeira liberdade, tampouco de uma calma e de uma felicidade reais, mas de um engodo, uma fantasia, o que confirma a ideia de que Ricardo Reis se sente um deslocado, um prisioneiro no próprio tempo histórico. “Latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria” (PESSOA, 1998, p. 98), conforme já mencionado, sua época ideal seria a do império greco-romano, não a da modernidade na qual vive e enxerga como um período de angústia e complexidade. Ademais, sua obsessão pela ideia da finitude (a aguda consciência da caducidade do tempo, um dos elementos centrais de toda a sua poesia, fará com que o heterônimo se sinta constantemente ameaçado pela iminência da morte, anulando qualquer possibilidade de calma e pleno

⁷ Trata-se de mera especulação devido ao sobrenome e o fato desse heterônimo escrever a respeito de Ricardo Reis. Até onde se sabe, entretanto, nada mais consta no espólio de Pessoa a esse respeito além do referido fragmento assinado por Frederico.

aproveitamento, mesmo dos brevíssimos instantes em que se permite iludir, seja com uma flor, uma carícia ou uma taça de vinho), bem como a sensação de impotência diante de forças que lhe são superiores – temas presentes em quase todas as odes – são fatores decisivos para que sua angústia apenas se intensifique.

Para elevar ainda mais as tensões dessa problemática relação com a própria época, como se não bastassem a malsucedida tentativa de aderir a um horacianismo de fachada e o já mencionado epicurismo triste, some-se à postura de Reis outro elemento paradoxal: a adoção da filosofia estoica *ao mesmo tempo* em que se pretende horaciano e epicurista, como prova outra assertiva de seus textos em prosa:

Ao pagão moderno, exilado e casual no meio de uma civilização inimiga, só pode convir uma das duas formas últimas da especulação pagã — ou o estoicismo, ou o epicurismo. [...] Por mim se em mim posso falar, quero ser *ao mesmo tempo epicurista e estoico*, certo que estou da inutilidade de toda a acção num mundo em que a acção está em erro, e de todo o pensamento, em que um mundo onde o modo de pensar se esqueceu (REIS, 2003, p. 161, ênfase minha).

Tal postura de querer conciliar vertentes filosóficas tão distintas nada mais é do que uma tentativa desesperada de aderir a modalidades de pensamento antigas, por contraditórias que sejam, a fim de que possa obter a já mencionada “calma qualquer”. Uma vez que o poeta das odes não vê nenhum dado positivo em sua contemporaneidade, resta-lhe apenas a malfadada esperança de um remédio que, se não pode curá-lo de todo, sirva ao menos de paliativo a seu sofrimento. Mas como proceder, vivendo em um tempo deveras distante do que considera o ideal? Fazendo regressar o tempo *mítico e sagrado dos deuses*, cuja existência serve como modelo exemplar para os homens, pois, no seu entendimento,

[...]
Só os deuses socorrem
Com seu exemplo aqueles
Que nada mais pretendem
Que ir no rio das coisas (REIS, 2007, p. 87).

Dentre “aqueles” que nada mais desejam além de seguir o exemplo dos deuses, como se nota, está o próprio Ricardo Reis. Contudo, para que se possa seguir esse exemplo – e nesse sentido Apolo, Dioniso e Cristo são os três pontos de contato fundamentais dessa relação – é preciso, de alguma maneira, conectar-se com eles,

ou pelo menos com a dimensão sagrada que eles representam. Mas como estabelecer essa conexão?

Eis onde entra o mito como canal de (re) ligação.

Conforme explica Mircea Eliade, o mito consiste em uma história sagrada, o que significa dizer, um acontecimento primordial situado *ab initio*, ou seja, desde o princípio. Por ser sagrada, o ato mesmo de contar essa história equivale a “revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. Por esta razão suas gestas constituem mistérios: o homem não poderia conhecê-los se não lhe fossem revelados” (ELIADE, 1992, p. 50). E uma vez que, por definição mito é “a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo” (ELIADE, 1992, p. 50), logo, “*dizer um mito é proclamar o que se passou ab origine*. Uma vez ‘dito’, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: *funda a verdade absoluta* (ELIADE, 1992, p. 50, ênfase minha). Ou seja, uma vez dito, proclamado, *poetizado*, o mito é passível de se tornar outra vez realidade lógica e incontestável.

Obviamente, é preciso considerar a perspectiva de Eliade a partir das sociedades ditas tradicionais, nas quais o mito foi ou ainda é uma realidade “viva”. Por isso, é igualmente óbvio o fato de que não se trata da modernidade de Reis nem de Sophia. No entanto, na visão do autor de *Mito e realidade* (1963), por mais profanos que sejam um tempo e um espaço, é impossível abolir completamente a sacralidade do mundo, tampouco o comportamento religioso inerente a ela. Isso se deve ao fato de que “até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo” (ELIADE, 1992, p. 18). Nesse sentido, explica o autor,

Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não religioso, uma qualidade excepcional, “única”: são os “*lugares sagrados*” do seu universo privado, como se neles um ser não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana (ELIADE, 1992, p. 18-19, ênfase minha).

Ora, por mais que Reis e Sophia não fossem religiosos, e, como se verá, eles o são declaradamente, a eleição da Grécia arcaica como espaço sagrado ideal, bem como lugares específicos e pessoais de cada poeta, como os campos, a beira de um rio, a beira de uma estrada e os altos píncaros, no caso de Reis; a casa, o jardim, o

mar e os templos, no caso de Sophia, para ficar apenas em alguns casos, cada um desses elementos já os colocaria numa espécie de *ponto fixo* que possibilitaria “a orientação na homogeneidade caótica, a ‘fundação do mundo’, o viver real” (ELIADE, 1992, p. 18), em suma, na *realidade sagrada* de que fala Eliade. Além do mais, partindo da ideia de que “os hinos entoados em homenagem a uma divindade são *poemas* intrinsecamente religiosos, pois *chamam e colocam o deus na presença dos participantes do ritual*” (GARCÍA, 2002, *apud* RIBEIRO JR, 2010, p. 43), a poesia é, ela mesma, uma *possibilidade de religação* com essa presença mítica, sagrada e divina, restando saber, é claro, como cada poeta opera nesse sentido.

Conforme já exposto, Sophia se aproxima em muitos aspectos da poética de Ricardo Reis, a ponto de prestar-lhe uma homenagem. Mas, para além das características já mencionadas, são o desconforto em relação ao próprio tempo presente e a constante alusão a uma realidade primordial e sacralizada, na qual é possível uma verdadeira relação⁸ com a presença dos deuses, dois dos principais elos com o heterônimo neoclássico de Pessoa. E do mesmo modo que para Reis, também para Sophia a Grécia antiga é esse lugar ideal.

Aliás, sobre esse sentimento de plenitude e comunhão com o divino, Sophia escreve a Jorge de Sena, em uma carta datada de Abril/Maio de 1964, relatando todo o seu deslumbre a propósito de uma viagem feita às terras gregas:

Não tento descrever-lhe a Grécia nem tento dizer-lhe o que foi ali a minha total felicidade. *Foi como se eu me despedisse de todos os meus desencontros, todas as minhas feridas e acordasse no primeiro dia da criação num lugar desde sempre pressentido.* Sobre a Grécia só o Homero me tinha dito a verdade: mas não toda. O primeiro prodígio do mundo grego está na Natureza: no ar, na luz, no som, na água. *É uma natureza mitológica* onde as montanhas e as ilhas têm um halo azul que não é imaginado, mas sim fenómeno físico objectivo que segundo me disse o Padre [Manuel] Antunes [...], já era um fenómeno notado e discutido na antiguidade. Sob o sol a pique, numa claridade azul indescritível, o ar é tão leve que nos torna alados e o menor som se recorta com uma inteira nitidez. As enormes e constantes montanhas povoam tudo de solenidade. Cheira a resina e a mel e há uma embriaguez austera e lúcida. Mas tanto como a natureza – e ligada à natureza – *espantou-me a incrível religiosidade de tudo.* Depois da Acrópole, São Pedro de Roma pareceu-me mundano e fútil e pesado. *É uma religiosidade tão nua, tão funda, tão intensa, tão solene como eu nunca tinha encontrado. É uma atitude de ligação com o real que está presente em todas as coisas* (BREYNER; SENA, 2010, p. 80, ênfase minha).

⁸ Especificamente sob essa ótica, a etimologia da palavra é bastante elucidativa para o contexto. Conforme demonstra Antônio Houaiss, o termo “relação” vem do latim *relatio, ónis*, ou seja, “ação de dar em retorno” (HOUAISS, 2009)

Essa passagem, como se percebe, é uma espécie de síntese de sua relação com o mundo grego. Tudo está posto ali, como pistas a serem seguidas: o sentimento de totalidade e encontro com um lugar tantas vezes intuído, o contato com a natureza em seu estado mais puro e primitivo, a claridade ofuscante, a solenidade do ambiente... Entretanto, de todas as coisas vistas e sentidas, é a intensa atmosfera de *sacralidade e religiosidade mitológica* que possibilita a tão sonhada ligação com o real a que mais a impactou.

Se conforme declara Eliade “o sagrado é o real por excelência” (ELIADE, 1992, p. 50), e para Sophia, como já fizemos notar, a poesia se resume numa atitude de “perseguição do real”, o que a poeta busca na Grécia, ao fim e ao cabo, é justamente uma *possibilidade de comunhão com o sagrado por meio da poesia*. Por isso, para ela, o grande modelo de inteireza é o da arte grega, naturalista, não no mero sentido de aparência, mas, como escreve em *O nu na antiguidade clássica*, de 1978, “uma arte onde o mundo natural é entendido como divino” (ANDRESEN, 1978, p. 13), terreno onde se celebra a aliança que permite ao homem o direito à justa participação na ordem da natureza.

II

Pois bem. Se, para os dois poetas, na visão grega do mundo está o *vislumbre* de uma felicidade e harmonia múltiplas, além do possível restabelecimento de uma relação entre homens e deuses, é preciso ter em conta que uma coisa é o projeto, outra, bastante diversa, é a sua concretização. Uma vez que o elemento norteador deste trabalho é a ideia de *tensão*, isso se deve ao fato de que a Grécia, não só para Sophia, mas também para Ricardo Reis, é, na verdade, muitas Grécias, onde o equilíbrio e a unidade são mais antevistos do que concretizados, antes conjectura do que plena realização.

Como pretendemos demonstrar, embora o universo grego seja entendido pelos poetas como um local de articulação, harmonia e conciliação, a sombra do Caos inicial jamais se dissipa por completo e, mesmo quando vencida pelo clarão do Cosmos ordenador, permanece latente como força original e ameaçadora. Ora, se na origem mesma desse universo está o embate entre forças em constante conflito, é natural que todo o restante seja afetado por essa dinâmica, o que se estende à visão de mundo presente nas obras em questão.

Se, em determinado momento, Sophia enuncia veementemente que “Então a *claridade dos deuses* venceu os monstros nos frontões de todos os templos” (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 88, ênfase minha), em outro, não se furta ao fato de que

[...] *se apagaram*
Os antigos deuses sol interior das coisas
 Eis que se abriu o vazio que nos separa das coisas
 Somos alucinados pela ausência bebidos pela ausência [...] (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 88-89, ênfase minha).

De igual modo, se, a certa altura, Ricardo Reis louva o fato de que

[...]
Os deuses concedem
Aos seus calmos crentes
Que nunca lhes trema
A chama da vida
 Perturbando o aspecto
 Do que está em roda,
 Mas firme e esguiada
 Como preciosa
 E antiga pedra,
Guarde a sua calma
Beleza contínua (REIS, 2007, p. 71, ênfase minha).

Em outra ode, não deixará de lembrar que

[...]
 Os deuses são os mesmos,
 Sempre claros e calmos,
Cheios de eternidade
E desprezo por nós, [...] (REIS, 2007, p. 44, ênfase minha).

Assim, entre deuses e homens persiste um abismo, sobre o qual, como vimos insistindo, é necessário construir uma ponte, pois é sob a égide divina que o homem cumpre seu princípio eudaimonista⁹ como parte integrante do todo ordenado. Ao mesmo tempo, da perspectiva grega, é fundamental ressaltar que também sobre os deuses, assim como sobre os homens, pesam os desígnios implacáveis do Fado, ou

⁹ Eudemonismo (do grego *eudaimonia*: felicidade). Doutrina moral segundo a qual o fim das ações humanas (individuais e coletivas) consiste na busca da felicidade através do exercício da virtude, a única a nos conduzir ao soberano bem, por conseguinte, à felicidade. É essa identificação do soberano bem com a felicidade que faz da moral de Aristóteles um eudemonismo; também a moral provisória de Descartes pode ser entendida como um eudemonismo (que não se deve confundir com hedonismo) (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008, p. 98).

Destino, de tal modo que a pura serenidade, a justa medida, a completa objetividade, a resplandecente lucidez e o pleno equilíbrio tomados sempre como princípios estéticos de uma visão de mundo genuinamente clássica, são constantemente abalados, não só no plano humano, mas também no divino. E a esse respeito, tanto Reis quanto Sophia parecem estar de acordo. Apesar do olhar, por assim dizer, “positivo” sobre essa Antiguidade, para ele, o paganismo, religião que melhor representa o espírito grego, é visto como “uma religião triste, sim, profundamente triste” (REIS, 2003, p. 50). Já, para ela, “os Gregos inventam a tragédia porque sabem que a treva existe e a interrogam e a enfrentam. Porque sabem que o *Kaos está na origem e permanece latente*. Porque sabem que o *Kaos* é abismo, vazio, é o não-sentido, o confuso” (ANDRESEN, 1978, p.15, ênfase minha).

Essa dualidade em relação ao mundo grego, representada, de um lado, pela luminosidade, serenidade, harmonia e inteireza é o que procuro investigar sob a ótica do referido *clarão* presente no título e o qual associo a uma *visão apolínea* da realidade. Por outro lado, junto dela paira sempre uma *sombra*, uma fúria, uma assimetria, uma fragmentação, elementos que chamo de *visão dionisiaca* dessa mesma realidade e que, quando contrastados, resultam sempre em tensões e paradoxos, ou seja, em *tumulto*.

Entretanto, não se trata de maniqueísmos ou dicotomias que se anulam, uma vez que, conforme espero demonstrar, nessa gama de relações, não há, por força, vencedores e vencidos. A luz, que não necessariamente representa o bem, jamais subjuga por completo a escuridão. Do mesmo modo, tampouco a treva, que não se relaciona essencialmente ao mal, consegue se impor totalmente à claridade. Na realidade, longe de se invalidarem, esses dois elementos se combinam e convivem, num estado de conflito e equilíbrio constantes, cabendo ao homem a tarefa de lidar com os possíveis efeitos dessa relação. Esse é, pois, o motivo da escolha de Apolo e Dioniso como representantes máximos dessa *dualidade*¹⁰, que, não por acaso, Sophia descreve como o próprio fundamento de toda a criação, seja da arte em específico, seja do universo como um todo: “O dual, o princípio da dualidade criadora, preside a toda a arte grega: *Kaos* e *Kosmos*, *Apolo* e *Dioniso*, geometria e natureza, êxtase e pânico, génio dórico e génio jônico” (ANDRESEN, 1978, p. 23, ênfase minha).

¹⁰ Nesse sentido, não é demais lembrar que os poemas que compõe a “Homenagem a Ricardo Reis” se encontram precisamente em um livro chamado *Dual*.

Sendo Apolo tradicionalmente associado ao sol, à música, à poesia, à cura, à purificação, divindade da profecia e da juventude, a serenidade, o ordenamento, a inteligência, o conhecimento e a sabedoria são, por conseguinte, atributos seus. Ou, conforme explica Junito de Souza Brandão:

Apolo revela aos seres humanos a trilha que conduz da 'visão' divinatória ao pensamento. O elemento demoníaco, implicado em todo conhecimento do oculto, é exorcizado. A lição apolínea por excelência é expressa na famosa fórmula de Delfos: "Conhece-te a ti mesmo". A inteligência, a ciência, a sabedoria são consideradas modelos divinos, concedidos pelos deuses, em primeiro lugar por Apolo (BRANDÃO, 1987, p. 96).

Tendo em vista essas particularidades, pode-se dizer que existe, tanto em Reis quanto em Sophia, uma *postura apolínea*, que se expressa de múltiplas formas em seus poemas. Em muitos momentos, o deus será evocado explicitamente pelos dois poetas ao tratarem dos mais variados assuntos – como das rosas que fenecem “Antes que Apolo deixe/ O seu curso visível” (REIS, 2007, p. 18); da dança, “enquanto arqueia Apolo” (REIS, 2007, p. 22); dos campos que mostram “aos sorrisos de Apolo/ Os peitos nus de Ceres” (REIS, 2007, p. 44); da má influência dos deuses desterrados, “para que ofendamos/ A Júpiter e a Apolo” (REIS, 2007, p. 47), apenas para ficarmos em alguns exemplos de Reis.

Em Sophia, o deus apareceu quando a poeta fala a respeito do primeiro dia inteiro e puro de “Apolo Musageta” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 34); do fato de que é “Apolo que floresce nas manhãs” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 82); da oferenda ao “Deus puro, Apolo Musageta” (ANDRESEN, 2014, *Dia Do Mar*, p. 56) etc.

E não é apenas quando o deus é evocado nominalmente nos poemas que a postura apolínea se faz sentir. Na poética de Reis e de Sophia, tudo o que diz respeito ao rigor, à objetividade, à clarividência e à luminosidade pode ser associado a uma visão de mundo pautada direta e indiretamente pelo ideal do senhor oracular de Delfos.

Mas ao mesmo tempo em que a serenidade apolínea serve de modelo de perfeição espiritual e mesmo política para o homem grego – e, conseqüentemente, para Reis e para Sophia – é significativo lembrar que essa mesma descoberta do espírito harmonioso não se isenta de uma série de conflitos. Como veremos, no próprio mito de Apolo estão implicadas várias tensões e inúmeros paradoxos.

Em primeiro lugar, ainda que seus atributos mais comuns se relacionem à lucidez e à sobriedade, Apolo também é, de certa maneira, um deus do êxtase. De modo diferente, claro, do transe dionisíaco, mas, ainda assim, um deus que, para revelar os segredos futuros, exige de suas sacerdotisas uma saída de si mesmas para que só então possa falar por meio delas.

Segundo, antes de se firmar como o deus oracular de Delfos, Apolo precisou enfrentar e matar o dragão Píton, o que, de fato, fez e com sucesso. Entretanto, tendo vencido o monstro, Apolo jamais o enterrou, de modo que o mal, embora derrotado, foi deixado à superfície, apodrecendo em face da luz.

Terceiro, sendo o deus da lira, é também o deus do arco, arma, inclusive, com a qual vence o grande inimigo. E, se com a primeira, canta e maravilha, com o segundo, persegue e aniquila. Finalmente, sendo um deus relacionado à medicina, cujo filho, Asclépio, é um dos mais famosos médicos da antiguidade, Apolo é também o deus da peste, que assola e dizima cidades e exércitos inteiros¹¹.

Por esses poucos exemplos, percebe-se o quanto Apolo, embora associado à concórdia, é também um deus que pode lançar mão da desarmonia, caso seja esse o seu propósito.

E se o deus da claridade é um dos eixos centrais da poética de Sophia e Reis, igualmente Dioniso, comumente associado ao vinho, à possessão, à loucura, à dança, às orgias, aos excessos e à vitalidade, aparecerá como norteador de uma visão outra de entendimento da realidade. Embora não o evoque explicitamente como faz em relação a Apolo, dado que o poeta em tudo busca a autarquia que o espírito dionisíaco tende a abalar, o comportamento báquico¹² é claramente identificável nas odes de Reis a partir do louvor ao vinho, à hera, ao pâmpano, à presença de uma atmosfera noturna, além de certos desregramentos, estes mais raros, é claro, mas, ainda assim, atributos essenciais de Dioniso, como no poema em que aparecem

Bocas roxas de vinho
Testas brancas sob rosas,
Nus, brancos antebraços
Deixados sobre a mesa [...] (REIS, 2007, p. 87).

¹¹ Nesse sentido, basta lembrar das pestes lançadas pelo deus sobre o exército grego que sitiava Troia, devido ao fato de Agamêmnon se recusar a devolver a filha de Crises, sacerdote de Apolo, como consta no canto I da *Ilíada*. Outro exemplo está na doença que assolou Tebas em razão do crime cometido por Édipo, na peça homônima de Sófocles.

¹² Baco é a forma romanizada do nome do deus.

Ou no momento em que o desejo de esquecimento se impõe ao de sobriedade e lucidez, de modo que o poeta chega a afirmar “Não só vinho, mas nele o olvido, deito/ Na taça” (REIS, 2007, p. 143), ou ainda na promessa de orgias solenes, regadas mais a água do que a vinho, e que nunca se concretizam plenamente, nas quais conclama sem muito entusiasmo:

[...]
 Tombai mancebos, o vinho em nobre taça
 E o braço nu com que o entornais fique
 No lembrando olhar
 Como uma água que parece vinho! [...] (REIS, 2007, p. 249).

Evocado de modo mais direto do que na de Reis, embora jamais abdique completamente do mencionado tom grave, na obra de Sophia, por sua vez, Dioniso será uma presença explícita e constante, sendo “Dionysos quem passa nas estradas” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 82), o deus cuja presença embriaga para além de qualquer droga, pois “O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum mercado negro” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 70), a divindade que sacode os cabelos azuis sobre os rochedos e renasce, “Dionysos pantera” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 75) ou em honra a quem são celebrados ritos nos quais são evocadas as brutais Mênades, suas acompanhantes, que, possuídas pelo deus, destroçam suas vítimas:

Fulvas Mênades em tigres transformadas
 Já seu corpo dividem membro a membro
 E o sangue bebem vinho de Setembro (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 71).

Nem só de êxtases e orgias, porém, vive o mito de Dioniso. Não raro dividindo os mesmos espaços – e poemas – com Apolo, o deus do vinho também não está livre de tensões.

Em primeiro lugar, é preciso considerar que Dioniso é um deus duas vezes nascido. Inicialmente, e de modo prematuro, de sua mãe, Sêmele, fulminada pelo esplendor de Zeus, seu pai. Depois, da coxa do próprio progenitor, que nela o gestou após a morte da amante. Dessa maneira, contrariamente a todas as demais teogonias, de uma mortal, acaba nascendo um deus e não um semideus, como são em geral os frutos da união entre mortais e imortais. Assim nascido, Dioniso não tinha, obviamente, o direito de ocupar qualquer posição no Olimpo, mas não só terminou por

se fazer aceito, como ainda conseguiu resgatar a sua própria mãe, tirando-a do reino dos mortos e lhe conferindo imortalidade.

Ademais, Dioniso é um deus inserido tardiamente na tradição do culto grego. Como explica Mircea Eliade, embora Homero o conhecesse, consoante demonstram as inúmeras referências, “nem o rapsodo, nem seus ouvintes, se interessavam por esse deus ‘estrangeiro’, tão diferente dos Olímpicos” (ELIADE, 1978, p. 101). Curiosamente, conforme Eliade, será essa mesma dualidade paradoxal um dos interesses mais agudos dos gregos em relação ao deus. E como se não bastasse, “em todas as cerimônias que lhe são consagradas, Dioniso revela-se ao mesmo tempo deus da fertilidade e da morte” (ELIADE, 1978, p. 206).

Já no que tange às celebrações dionisíacas, normalmente referidas como um culto frenético e extático, cuja loucura provocada nos participantes pelo deus os leva a cometer desatinos¹³, ao mesmo tempo em que o êxtase implica a dissolução da personalidade, o mergulho do homem em direção às potências mais primitivas e caóticas da existência, fruto do desregramento orgíaco, é por meio de Dioniso que o homem vence a si mesmo e se liberta de seus mais obscuros entraves:

O êxtase dionisíaco significa antes de mais nada a *superação da condição humana*, a *descoberta da libertação completa*, a *obtenção de uma liberdade* e de uma *espontaneidade inacessíveis aos homens*. Que entre essas liberdades tenha figurado igualmente a libertação dos interditos, dos regulamentos e das convenções de ordem ética e social, isso parece certo; o que explica em parte a adesão maciça das mulheres (ELIADE, 1978, p. 208, ênfase minha).

Como se percebe, embora seja um deus noturno, Dioniso guarda sua parcela de luminosidade, o que implica, igualmente, um dado positivo, posto que o culto dionisíaco também está associado à totalidade da vida, à relação com os elementos primordiais, bem como à reintegração de comportamentos sociais recalcados desde a Antiguidade.

Bem, a contraposição entre Apolo e Dioniso é bastante conhecida em relação ao mundo grego, o que é já uma justificativa para o cotejo, além de ser, conforme exposto, uma perspectiva prenhe de tensões, tanto na relação de um com o outro, como quando tomados de modo individual. Nesse sentido, a própria Sophia, ao ser

¹³ Na tragédia, *As bacantes*, de Eurípides, por exemplo, como se verá, Penteu é esquartejado pela própria mãe, que, tomada de loucura dionisíaca pensa que o filho é um leão.

questionada, em entrevista, a respeito de sua obra ser mais apolínea do que dionisiaca, responde:

EXP. – Mas não acha que a sua poesia é apolínea?

S.M.B. – *Acho que tem as duas coisas. Aliás, tive sempre a consciência de que a arte era filha de Dionísio e de Apolo. O que acontece é que tudo o que é dionisiaco na literatura é geralmente tratado de um modo confessional. Penso que toda a arte vive de discórdia e de contradição, como disse Heráclito, da tensão entre forças e elementos opostos. Um dia, o poeta francês Pierre Emmanuel escreveu-me a seguinte dedicatória num dos seus livros: "Para a Sophia em que vivem a sabedoria de Orfeu e a loucura das Ménades"* (BREYNER, 1989, p. 54, ênfase minha).

Em termos de postura, essa passagem demonstra mais um ponto de contato entre Ricardo Reis e Sophia, ainda que por vias distintas. Enquanto o heterônimo se declara *ao mesmo tempo* epicurista e estoico, Sophia se reconhece *igualmente apolínea e dionisiaca*, o que, por si só, já configura um importante aspecto a ser considerado em termos de uma relação de equilíbrio.

Mas e o mito cristão?

Qual o papel de Cristo nesse ambiente perpassado de luminosidade e escuridão em que as sombras dançam em redor da chama?

Que sentido faz evocá-lo em um universo predominantemente grego?

Assim pensado, tanto Reis quanto Sophia poderiam simplesmente ignorá-lo em seus respectivos projetos poéticos. Entretanto, não é o que fazem. Pelo contrário, e o que também já implica um grande ponto de tensão, junto de Apolo e Dioniso, não só Cristo, mas todo o sistema cristão será tomado pelos dois poetas, de maneiras diferentes, é certo, mas com o mesmo estatuto de realidade mitológica a ser problematizada. Por isso, se Apolo representa a predominância do lado *diurno* e Dioniso a do aspecto *noturno*, a fim de encaixá-lo nessa paleta de tons e semitons, a falta de termo melhor, minha perspectiva coloca Cristo em uma espécie de *penumbra*, intervalo entre luz e sombra – sem ser tão luminoso como o sol apolíneo, nem tão sombrio como a noite dionisiaca podem chegar a ser – lugar onde está esse deus que, diferentemente dos outros, “se fez carne, e habitou entre nós” (Bíblia, João, I, 14).

Uma vez que o propósito de Reis e Sophia é reviver o espírito antigo por meio da retomada do mito, cada um, ainda que de maneiras diferentes, enunciará um projeto de regresso em relação aos deuses greco-romanos. Porém, sendo Cristo o deus que maximamente representa a visão religiosa ocidental majoritária do século

XX, uma vez que a religião pagã como os dois poetas a concebem não existe há muito nem na própria Grécia, essa divindade, tão humana a ponto de se permitir assassinar pelos homens que criou, não poderá simplesmente ser deixada de lado, tornando-se, ao contrário, uma peça importante a ser movimentada em seus respectivos jogos poéticos.

No caso de Reis, tal movimento se dá por oposição. Sendo ele um dos teorizadores do paganismo, cuja proposta é pensar essa religião em termos de um regresso *dos* deuses, seu principal entrave se encontra no fato dessa retomada ser feita em uma época “prolixa de inferioridades, trega hora de morte de uma civilização que nunca foi completa” (REIS, 2003, p. 56). E o que leva o poeta a considerar o próprio tempo de uma perspectiva tão negativa? Justamente a existência de um cristianismo que, na sua visão, constitui uma religião decadente e adoentada, “uma violação das leis de equilíbrio que regem, ou devem reger, a nossa civilização, [...] uma degenerescência nas ideias e nos sentimentos de onde deriva o estado perpetuamente mórbido” (REIS, 2003, p. 175-176) dessa mesma civilização.

Inesperadamente, entretanto, e apesar de negar e combater com todas as forças esse cristianismo, Ricardo Reis tomará a lição do mestre Caeiro e não negará a figura de Cristo. Ao contrário, incorporá-lo-á ao panteão, como um deus a mais, “talvez um que faltava” (REIS, 2007, p. 44), de onde a afirmação:

Não a ti, mas aos teus, odeio, Cristo.
Tu não és mais que um deus a mais no eterno
 Pantéon que preside
 À nossa vida incerta [...] (REIS, 2007, p. 305, ênfase minha).

Ainda assim, a inserção desse novo deus junto aos outros não se dá de modo tão simples como o poeta pode dar a entender. Longe de assimilar de modo tranquilo as lições do mestre no jogo heteronímico, seu Cristo jamais assumirá as feições do “deus menino” caeiriano. Com efeito, esse processo de incorporação difere, inclusive, da visão de Fernando Pessoa-ele mesmo, expoente, embora único, de uma outra visão do paganismo, menos ortodoxa do que a de Ricardo Reis e de António Mora, e que considera Cristo como um deus que não existe senão simbolicamente: “[Cristo] é *um mito* na sua própria realidade; é real na proporção em que é mito. É só símbolo, mas só símbolo de si-próprio. É puro sonho, mas puro nada projectado” (PESSOA, 1998, p. 549, ênfase minha).

Reis, ao contrário, na maior parte do tempo, afirma sua crença na figura dos deuses e, sendo Cristo o deus a mais, é forçoso considerá-lo como parte integrante dessa espécie de “fé” não isenta de variados problemas, como, por exemplo, a noção de pecado; a ideia de salvação, a distância que separa homens e deuses etc., aspectos esses, vistos de modo diverso pelos dois sistemas e que, a seu tempo, será necessário analisar.

Diferente de Reis, que tenta incorporar Cristo à mitologia grega e, ao mesmo tempo, simplesmente excluir o sistema cristão de sua perspectiva, para Sophia, a adoção de sistemas mitológicos distintos produz um efeito de profunda e mal disfarçada tensão, que perpassa seus versos do primeiro ao último livro. É que a poeta, num primeiro momento, parece não se preocupar com as claras divergências entre paganismo e cristianismo. Como demonstrado pelo trecho da entrevista em Sophia diz: “Homero é, para mim, a referência matriz. *Mas também a Bíblia*. O mais belo poema que alguma vez se escreveu é o ‘Magnificat’” (ANDRESEN, 1989a, p. 54, ênfase minha), a própria poeta afirma essa outra dualidade. Assim, em sua obra, *Deus e deuses* convivem desde o princípio como partes, embora distintas, mas integrantes de um todo, a ponto de seu sexto livro chamar-se, precisamente, *O Cristo cigano* (1961), no qual Sophia apresenta uma visão mais humanizada do deus cristão, vítima, como todos os homens, de um mundo cruel e injusto.

Como se nota, de modo distinto ao do heterônimo, na obra de Sophia, as tensões resultantes do contraste entre paganismo e cristianismo não se dão necessariamente em virtude de um sistema se opor a outro, mas porque, ora evocando *Apolo* ou *Dioniso*, ora evocando *Cristo* ou um *Tu* como vias para alcançar um ideal de plenitude, o eu que evoca mais se divide do que se aproxima da tão sonhada unidade. Pois se em dado momento Sophia afirma sua fé no deus cristão, como no poema “Senhor”, no qual o medo e a culpa pela possibilidade de ter se afastado desse caminho a levam a desejar o oposto da visão de inteireza:

Senhor se eu me engano e minto,
Se aquilo a que chamei a vossa verdade
É apenas um novo caminho da vaidade,
Se a plenitude imensa que em mim sinto,
Se a harmonia de tudo a transbordar,
Se a sensação de força e de pureza
São a literatura alheia e o meu bem-estar,
Se me enganei na minha única certeza,
Mandai os vossos anjos rasgar
Em pedaços o meu ser

E que eu vá abandonada
Pelos caminhos a sofrer (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 50, ênfase minha).

Algumas páginas adiante, em uma mesma obra, a poeta negará a presença do deus cristão, em favor dos deuses gregos, como no poema “Sinal de ti”:

I
Não darei o Teu nome à minha sede
De possuir os céus azuis sem fim,
Nem à vertigem súbita em que morro
Quando o vento da noite me atravessa. [...] (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 81, ênfase minha).

II
Tu não nasceste nunca das paisagens,
Nenhuma coisa traz o Teu sinal,
É Dionysos quem passa nas estradas
E Apolo quem floresce nas manhãs [...] (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 82, ênfase minha).

Como se vê, não importa por qual via a presença do mito seja abordada, seja internamente, e em relação ao seu próprio núcleo estruturante, seja em relação a outros mitos, as tensões e os paradoxos saltam aos olhos. E uma vez que se trata de uma complexa gama de relações presentes nas obras de modo individual, quando postas em contraste, tais perspectivas se acentuam ainda mais, exigindo do investigador o mesmo rigor e atenção que cada poeta persegue em suas respectivas poéticas.

III

Portanto, assim pensada, e a fim de que não se alongue em demasia esta introdução, a proposta do trabalho, dividida em duas partes, segue a seguinte estrutura:

A “Primeira parte” é separada em dois capítulos, denominados, pela ordem:

I – Do mito ao mito.

II – Exílio-desterro-estrangeirismo

No primeiro deles, detenho-me de modo mais aprofundado no conceito de mito, bem como na sua abrangência e função. Uma vez que se trata de um dos conceitos-

chave desta pesquisa, sua investigação permite perceber, de modo mais cuidadoso, o quanto a noção carrega, devido à própria natureza, ela também, uma gama de tensões e paradoxos. Sendo o mito um conceito problemático e de difícil definição, é necessário investigar-lhe certos contornos, a fim de que se possa ter uma visão mais ampla de onde se está pisando de modo específico.

No segundo capítulo, procuro investigar os sentidos subjacentes às ideias de *exílio*, *desterro* e *estrangeirismo* presentes nas obras de Reis e Sophia, a fim de compreender os motivos que levam os dois poetas a se sentirem fora do tempo e do espaço em que vivem. Essa perspectiva é fundamental para que se percebam os motivos pelos quais os dois poetas não buscam respostas para suas angústias em sua própria época, isto é, a modernidade. Vista por ambos como um *tempo difícil*, no qual existe um profundo mal-estar que abala os sujeitos de maneira particular, a própria modernidade, assim negada, coloca-os em direção a um caminho que os conduza a um tempo e espaço míticos, nos quais os deuses habitam e o sagrado se manifesta.

Uma vez estabelecidas as bases míticas desse projeto, busca-se compreender como se dá a adoção das visões específicas no tocante a cada um desses três deuses, a fim de que se perceba como essa série de relações aparece na obra de cada autor.

Assim sendo, a “Segunda parte”, por sua vez, é dividida em três capítulos, pela ordem:

- I – Tumulto de clarão: A visão apolínea
- II – Tumulto de sombra: a visão dionisiaca
- III – Tumulto de penumbra: a visão cristã

No primeiro, volto-me para o mito de Apolo e seus entornos, a fim de investigar em que medida essa postura, vista como sinônimo de clareza, equilíbrio e harmonia está presente na obra de Reis e Sophia e norteia seu fazer poético. Conforme exposto, embora implique em um dado por assim dizer, positivo da realidade, essa visão não está isenta de tensões e paradoxos.

No segundo, o objeto de análise é o mito de Dioniso e suas manifestações. Sempre associado ao êxtase, ao vinho, à festa e à possessão, em suma, às forças instintivas que despertam no homem o que nele há de mais primitivo, profundo e

obsuro, assim como no caso de Apolo, a visão dionisiaca, tal como se apresenta nas obras em questão, apresenta profundas contradições e pontos de tensão.

Finalmente, no terceiro capítulo, o foco recai sobre a concepção cristã do mundo, centrada, claro, na figura de Cristo, mas sem esquecer os elementos simbólicos que a constituem. Incorporado por Reis ao panteão clássico como um deus a mais e, por isso mesmo, destituído da mitologia que o representa, e visto por Sophia como um deus humanizado e injustiçado, a presença dessa terceira divindade é, por si só, fator de tensões e paradoxos a serem investigados, tanto na relação que estabelece com os demais deuses, quanto em relação ao próprio sistema do qual faz parte.

1. DO MITO AO MITO

O campo dos estudos sobre mitologia aborda sob diferentes concepções o que seja a noção de mito, de modo que, diante de toda investigação sobre o assunto, independentemente do seu objetivo, a primeira questão a ser colocada diz respeito à definição que ela fornece – ou não – do seu objeto. Especificamente no caso deste trabalho, voltado para três mitos específicos, retomados de um modo e em um tempo igualmente específicos, como é o caso de Apolo, Dioniso e Cristo na obra de dois poetas inseridos em um contexto bastante diverso, tanto histórica quanto geograficamente, da “origem” desses mesmos mitos, julgo, em um primeiro momento, não me poder furtar a questões como:

O que é um mito?

Que função ele desempenha?

Como compreendê-lo em termos de conteúdo e expressão?

Como são definidos os parâmetros para que um relato seja entendido como *mitológico*?

Qual a sua relação com a poesia?

No meu entender, as respostas a cada uma dessas indagações, ainda que partam de uma visão mais geral, servem de base para que se possa compreender de modo específico a presença dos referidos mitos na poesia de Ricardo Reis e Sophia de Mello Breyner Andresen. Além disso, o modo como o elemento mitológico aparece na obra dos dois poetas, embora apresente pontos comuns em determinados sentidos, não é necessariamente o mesmo. Como espero demonstrar, a própria pluralidade das discussões em torno do que seja um mito, suas funções e diferentes modos de expressão é já um importante indício de tensões e paradoxos. Daí a necessidade de se analisar certos aspectos que a tomada da noção implica.

Frequentemente, usa-se o termo mito de modo indiscriminado, nas mais diferentes situações, como se, para além de todo e qualquer problema que a noção levanta, houvesse uma espécie de uniformidade de opiniões e pensamentos sobre o que faz parte do mito e o que não faz. Até o século XIX, a acepção usual estava ligada à ideia de invenção, fábula, ficção. Entretanto, no século XX, houve uma guinada rumo ao modo como o mito era entendido em relação às sociedades arcaicas ou primitivas, nas quais o mito se refere a uma história verdadeira e de caráter sagrado, de modo que hoje a palavra é empregada nos dois sentidos, ou seja, tanto no que diz respeito

a algo que é falso ou ilusório, quanto no tocante a uma tradição sacra e plenamente assimilada por um determinado grupo ou povo, cujo conteúdo está diretamente ligado a uma revelação primordial. É precisamente esse segundo sentido que me interessa esquadrihar mais a fundo, a fim de, nos capítulos que se seguem, perceber as diferentes implicações do elemento mitológico nos poemas.

Evidentemente, a dicotomia do termo não é nova, posto que desde o século VI a.C. se instaura entre os gregos um lento e gradativo processo de afastamento em relação ao mito e seu caráter religioso. Pré-socráticos como Tales (cerca de 625/4-458/6 a.C.), Anaximandro (cerca de 610-547 a.C.) e Anaxímenes (cerca de 585-528/5 a.C.), nascidos na cidade de Mileto, foram os primeiros a buscar a origem da natureza a partir dela mesma, partindo do pressuposto de que todas as coisas surgiram de um princípio único e não por obra dos deuses ou segundo relatos mitológicos. Por sua vez, Xenófanés de Colofão (cerca de 570-528 a.C.), polemizava contra a representação dos deuses nas obras homéricas e hesiódicas: “Tudo aos deuses atribuíram Homero e Hesíodo, tudo quanto entre os homens merece repulsa e censura, roubo, adultério e fraude mútua” (COLOFÃO, 1973, p. 70). Para Xenófanés, erravam os poetas ao atribuir características humanas aos deuses, dado que uns e outros são de naturezas completamente distintas. Séculos depois, Platão, mais especificamente no “Livro II” d’*A República*, também problematizaria a questão ao discorrer sobre a educação dos guardiões de sua *pólis* ideal, estabelecendo a diferença entre duas modalidades de *lógos* ou discurso: o *alethés* – no sentido do que é verdadeiro e verificável – e o *mûthos* – no sentido de fábula, invenção, fruto da ficção ou da fantasia, associado ao que é falso e não-verificável. É o que consta em um diálogo entre Sócrates e Adimanto, no qual se lê:

Sócrates — Mas que educação lhes proporcionaremos? Será possível encontrar uma melhor do que aquela que foi descoberta ao longo dos tempos? Ora, para o corpo temos a ginástica e para a alma, a música.

Adimanto — Certamente.

Sócrates — Não convém começarmos a sua educação pela música em lugar da ginástica?

Adimanto — Sem dúvida.

Sócrates — Tu admites que os discursos fazem parte da música ou não?

Adimanto — Admito.

Sócrates — E existem dois tipos de discursos, os verdadeiros e os falsos?

Adimanto — Sim, existem.

Sócrates — Ambos entrarão na nossa educação ou começaremos pelos falsos?

Adimanto — Não estou entendendo.

Sócrates — Nós não começamos contando fábulas às crianças? *Geralmente são falsas, embora encerrem algumas verdades*. Utilizamos essas fábulas para a educação das crianças antes de levá-las ao ginásio.
 Adimanto — É verdade (PLATÃO, 1997, p. 63, ênfase nossa).

Ora, as consequências dessa distinção são bastante conhecidas. Sendo os filósofos os responsáveis pelo discurso do *lógos*, portanto, do verdadeiro, não é de se estranhar que Platão quisesse banir os poetas, criadores do *mûthos*, ou seja, do falso, de sua cidade. Isso porque a arte, no sentido de invenção, ao imitar o que seria, por sua vez, já uma imitação do conceito ideal presente apenas no mundo inteligível, seria um simulacro de realidade afastada em dois graus dessa mesma noção ideal e, assim, duplamente falsa. Mas apesar da ênfase sobre o caráter não verdadeiro do conteúdo mítico, não se pode desconsiderar desse diálogo o fato de que, mesmo sendo geralmente consideradas falsas, as fábulas (*mûthos*) também podem encerrar algumas verdades (*alethés*). Ainda: mesmo que não houvesse tal concessão, note-se que as fábulas aparecem como instrumentos para a educação inicial das crianças antes do ginásio, ou seja, de certa forma, tais relatos cumprem uma função didático-formativa.

Dessa noção, não é difícil deduzir que, se é possível apontar um momento em que o mito começou a ser desvinculado de um caráter de verdade, isso significa que nem sempre um sistema de crenças que, em certo ponto é visto como pertencente ao domínio do folclórico, lendário ou inventivo, não tenha sido visto como uma forma de verdade inquestionável. Nesse sentido, Mircea Eliade é um dos mitólogos que, partindo da premissa de que o mito é uma realidade cultural de extrema complexidade e que, como tal pode ser tomada e interpretada sob múltiplas perspectivas, volta seu olhar para as sociedades tradicionais nas quais o mito é, ou foi até muito recentemente, “vivo”, precisamente, “no sentido de que *fornece os modelos para a conduta humana*, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência (ELIADE, 1972, p. 6, ênfase minha). Para Eliade, a contraposição entre o valor metafísico e religioso em relação ao mito encontra no judeu-cristianismo, além dos já citados casos entre os gregos, outro momento de ruptura, na medida em que “relegou para o campo da ‘falsidade’ ou ‘ilusão’ tudo o que não fosse justificado ou validado por um dos dois Testamentos” (ELIADE, 1972, p. 6). Isso se deve, sobretudo, à diferença radical existente na concepção do tempo, percebido de modo cíclico pelas

referidas sociedades tradicionais e, portanto, passível de repetição, mas compreendido de modo linear, e por isso irrepetível, pelo pensamento cristão¹⁴.

Ainda em termos de ruptura, o antropólogo Lévi-Strauss, por sua vez, situa a real separação entre o pensamento científico e o pensamento mitológico nos séculos XVII e XVIII quando, a partir de Bacon, Descartes, Newton, entre outros, a ciência precisou se firmar contra as antigas gerações de pensamento místico e mítico, numa virada para a ideia de que o mundo que conhecemos e experienciamos por meio dos sentidos não passaria de uma grande ilusão, ao passo que o mundo real seria o mundo das propriedades matemáticas, que somente poderiam ser descobertas por meio do intelecto e que, por isso mesmo, opunham-se diretamente ao testemunho dos sentidos. Assim, para Lévi-Strauss, é graças a essa separação que o pensamento científico pôde encontrar condições de se constituir.

Todavia, mesmo reconhecendo como necessário esse divórcio entre o pensamento científico e o que designa por *lógica do concreto*, no sentido de respeito pelos dados dos sentidos e sua utilização em oposição às imagens, aos símbolos e gêneros afins, o fundador da Antropologia Estrutural acredita que a segunda metade do século XX constitui um momento de superação ou inversão desse divórcio, dado que, a seu ver, a ciência moderna parece ser capaz de progredir não apenas conforme sua linha tradicional, “pressionando continuamente para a frente, mas sempre no mesmo canal limitado – mas também, ao mesmo tempo, alargando o canal e reincorporando uma grande quantidade de problemas anteriormente postos de parte” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 22). Dentre esses problemas, um dos mais importantes diz respeito à validade do relato mítico e seu papel nas sociedades, não só arcaicas, mas também modernas, uma vez que os estudos sistemáticos acerca de tais questões,

¹⁴ A esse respeito, conforme explica Eliade: “Para o homem religioso, [...] a duração temporal profana pode ser “parada” periodicamente pela inserção, por meio dos ritos, de um Tempo sagrado, não histórico (no sentido de que não pertence ao presente histórico). Tal como uma igreja constitui uma rotura de nível no espaço profano de uma cidade moderna, o serviço religioso que se realiza no seu interior marca uma rotura na duração temporal profana: já não é o Tempo histórico atual que é presente – o tempo que é vivido, por exemplo, nas ruas vizinhas –, mas o Tempo em que se desenrolou a existência histórica de Jesus Cristo, o tempo santificado por sua pregação, por sua paixão, por sua morte e ressurreição. É preciso, contudo, esclarecer que este exemplo não explicita toda a diferença existente entre o Tempo profano e o Tempo sagrado, pois, em relação às outras religiões, o cristianismo inovou a experiência e o conceito do Tempo litúrgico ao afirmar a historicidade da pessoa do Cristo. A liturgia cristã desenvolve-se num tempo histórico santificado pela encarnação do Filho de Deus. O Tempo sagrado, periodicamente reatualizado nas religiões pré-cristãs (sobretudo nas religiões arcaicas), é um Tempo mítico, quer dizer, um Tempo primordial, não identificável no passado histórico, um Tempo original, no sentido de que brotou “de repente”, de que não foi precedido por um outro Tempo, pois nenhum Tempo podia existir antes da aparição da realidade narrada pelo mito” (ELIADE, 1992, p. 39-40).

sobretudo no campo da antropologia e das ciências da religião, trouxeram à baila, outra vez, o debate sobre a importância dos sistemas mitológicos, impulsionando e dando novo fôlego às discussões em outras áreas do conhecimento, como a dos estudos sociológicos, filosóficos e literários.

No entanto, uma vez que a aporia do conceito permanece, posto que resulta da tensão entre dois polos que representam pontos de vista possíveis e igualmente procedentes, sigamos descrevendo o mito a partir de certos recortes metodológicos que, embora não deem conta de todos os aspectos, oferecem, sucessivamente, um bom caminho para a reflexão acerca da natureza do mito e de alguns de seus desdobramentos, a saber: em primeiro lugar, do ponto de vista de sua *extensão*, em seguida, de sua *função*, passando pela sua *forma de expressão*. Por fim, voltemos ao caso português, tomando a visão de Ricardo Reis e Sophia de Mello Breyner a respeito da temática como ponto de passagem para início das análises.

1.1 Compreensão do mito: a extensão

Conforme a etimologia, o termo mito – do grego antigo *μῦθος*, transliterado para *mûthos* ou *mithós* e, posteriormente, do latim *mýthos* ou *mýthus* – é bastante novo, data do século XIX¹⁵. Anteriormente, o mito eram as histórias no sentido de fábulas, lendas ou relatos fantásticos, geralmente advindos da tradição oral, cujos protagonistas tanto poderiam ser figuras que representam aspectos da condição humana, desde sua criação, quanto forças da natureza, a exemplo do panteão greco-romano ou o conjunto de lendas em torno do Rio Amazonas, ou ainda a vaidade de um Narciso em relação à própria beleza ou a luta de um Édipo contra o seu inexorável Destino. Mas se, nesse sentido, o mito não guarda nenhuma obrigação com a verdade factual, sendo visto como uma espécie de alegoria transmitida e potencializada através do imaginário coletivo, por meio da qual é possível explicar determinados fenômenos da realidade, por outro lado, o termo também guarda relação com as grandes narrativas dos tempos heroicos, cujo fundo de verdade pode ser encontrado no registro histórico, a exemplo da Guerra de Troia ou a viagem de Vasco da Gama às Índias.

¹⁵ O *Dicionário eletrônico Antônio Houaiss* (2009) data o termo como sendo de 1836.

Evidentemente, as implicações da palavra mito não terminam na clara oposição entre narrativa verdadeira ou falsa, posto que o termo aparece ainda sob outras roupagens, inclusive na fala cotidiana. Ao referir-se ao mito da dieta tal, alguém pode afirmar que ela não é verdadeira. Mas, ao mesmo tempo, a palavra pode servir para designar algo ou alguém de muita fama e que realmente existiu. Diz-se, por exemplo, que Muhammad Ali é um mito do boxe, Michael Jackson, um mito da música pop, Pelé, um mito do futebol etc. É o emprego do termo aplicado ao humano e ao cotidiano, o que também não significa que se esgote nele, dado que a noção pode remeter também a algo que transcende essa realidade, como o mito dos heróis, tais como Hércules, Aquiles, Jasão ou Perseu. Vê-se, nesse sentido, que o mito pode se referir tanto a algo próximo quanto muito distante no tempo e no espaço. Por isso, em geral, associa-se a ideia de mito à origem de alguma coisa, donde provêm, por exemplo, as muitas versões da criação do universo, do mundo e dos homens em diferentes culturas, tais como a história de Ormuz na mitologia Persa, soberano e onisciente, tido como o mestre e criador do mundo, tendo por vestes o céu bordado de estrelas e o sol como seu olho; Rá, na mitologia egípcia, que, tendo saído de um ovo existente em uma ilha emersa no princípio das águas, ilumina todas as coisas e é o pai de todos os deuses; Caos, depois do qual surgem Gaia, Tártaro e Eros, na mitologia grega, dando início a uma sucessão de gerações de deuses que culminará na criação do homem por Prometeu; ou, ainda, Deus, na mitologia judaico-cristã, que, no início, criou o céu e a terra, esta, sem forma e vazia em cujo abismo pairava o Espírito.

Todos esses relatos servem para ilustrar uma das facetas do mito visto como *cosmogonia*, cujos desdobramentos são diferentes de acordo com a cultura e a civilização das quais fazem parte, chegando, ora a milhões de divindades, como é o caso da mitologia indiana, ora reduzida a umas poucas centenas em algumas mitologias indígenas, ou ainda simplesmente organizadas em torno da figura de um único deus, à maneira das crenças monoteístas, como o islamismo, o judaísmo e o cristianismo. Por conseguinte, a essa definição, liga-se a ideia de rito e culto aos deuses, como nas antigas cerimônias judaicas de purificação, nas exéquias chinesas, nas oferendas a tais ou quais deuses em certas épocas do ano, nas peregrinações a locais considerados sagrados por determinadas culturas, em suma, o que se refere ao conjunto de atos e costumes que devem ser observados socialmente em uma cerimônia ou prática ritualística. Ademais, mito pode ser, ainda, uma alegoria ou a

representação de uma ideia, a exemplo do mito da caverna, de Platão, do mito do amor romântico discutido com bastante ênfase no século XIX ou do mito da democracia racial no Brasil.

Obviamente, essa primeira tentativa de definição não encerra o problema, como prova o amplo espectro de autores que se dedicaram ao estudo do assunto, sobretudo ao longo dos séculos XIX e XX, e que partem basicamente da mesma indagação, para, por vias diversas, oferecerem compreensões distintas do mesmo conceito.

Sob a perspectiva teórica, a ideia de mito, evidentemente, não é uma invenção dos gregos, embora com mais frequência se pense neles como referencial de um sistema mitológico organizado, mas, ao contrário, remonta aos tempos mais primitivos da humanidade, sendo que, na maioria dos casos, as muitas mitologias se apropriam da matéria pré-existente, ressignificando-a de acordo com suas próprias necessidades. Como demonstra o estudioso norteamericano de mitologia e religião comparada, Joseph Campbell, na obra *As transformações do mito através da história*, são dos tempos de Neandertal, mais especificamente por volta de 60.000 a.C.¹⁶, pelo menos dois indícios relevantes de um princípio de experiência e pensamento mitológico.

O primeiro deles diz respeito a um sepultamento humano e o outro, talvez mais emblemático, refere-se à adoração de crânios de ursos na região dos Alpes suíços e silésios, onde meia dúzia de pequenas cavernas-capelas foram encontradas e, nelas, nichos onde repousavam os referidos crânios. Alguns deles apresentavam anéis de pedra ao seu redor, outros traziam na boca um osso de urso, como se indicassem que os animais haviam se alimentado da própria carne. Em outros, ainda, via-se um osso atravessado no espaço das órbitas dos crânios, como que simbolizando uma espécie de esconjuro ao mau-olhado. Tais descobertas são fortes indícios de um sistema de crenças típico de povos caçadores que admitem o animal como uma forma equivalente à humana, apenas sob um aspecto diferente, de tal modo que, embora morto, deve ser respeitado e reverenciado. Daí, segundo o autor, a crença de que, assim como o ser humano que morreu, ao ser sepultado, de certa forma permaneceria ali, o mesmo se daria com o animal. Por isso a organização de tais arranjos, como se

¹⁶ Como um todo, o período vai mais ou menos de 350.000 até 29.000 a.C.

fossem a indicação de que é preciso cautela contra a vingança, a malícia e assim por diante:

Segundo o tema mítico básico das culturas caçadoras, a morte do animal é um sacrifício autoconsentido. Ele aceita ser morto. Isso pode ser encontrado em todos os mitos. É com um sentimento de compreensão e gratidão que o animal marcha para a morte, numa cerimônia que lhe permitirá regressar à fonte materna a fim de renascer no ano seguinte. Daí decorre, também, a ideia de um animal específico - que é, pode-se dizer, o Animal Alfa - ao qual são dirigidas as preces e a adoração que interessam a toda a comunidade animal. É como se houvesse um pacto entre o animal e as comunidades humanas no sentido de respeitar o mistério da natureza: é matando, e só matando, que a vida existe (CAMPBELL, 1997, p. 16).

Evidentemente, devido às mudanças naturais na própria cultura, hoje em dia o homem que come não é, em geral, o mesmo que mata os animais que lhe servem de alimento, uma vez que a função do caçador foi majoritariamente substituída pelos abatedouros e pelos açougues, de modo que a carne já chega embalada e pronta para o preparo. Trata-se, pois, de uma atitude diferente. Como explica Campbell, aquela gente agradecia ao animal por sua entrega, enquanto nós damos graças à nossa noção de divindade por nos conceder o alimento. “É uma psicologia de todo em todo diferente. A psicologia primitiva é a da vida consumindo-se a si mesma em várias manifestações (CAMPBELL, 1997, p. 16). Tais descobertas revelam os primeiros indícios de um sistema de crenças que, aos poucos, tenderá cada vez mais à complexidade e à sofisticação, principalmente a partir do momento em que o homem começa a inserir os primeiros rudimentos da fala na prática ritualística.

Avançando um pouco mais na régua do tempo, Campbell procura explicar como, a partir de uma reconstituição craniana, o *Homo sapiens* tardio, tendo aparecido por volta de 30.000 a 40.000 a.C, sobretudo na Europa e Sudeste da Ásia, e também conhecido como homem de Cro-Magnon, foi autor de algumas obras de arte encontradas nas cavernas da região de Dordogne, França. Tais obras estão ligadas a um tipo de ritual, uma vez que foram feitas para serem colocadas em relicários de pequenos altares domésticos. Entre essas primeiras imagens encontram-se estatuetas de algumas polegadas de altura da chamada Vênus Paleolítica (fig. 1).



Fig. 1: Vênus paleolítica (CAMPBELL, 1997, p. 17).

Imagens como essa, cerca de duzentas, foram encontradas ao longo do cinturão que se estende desde a costa atlântica da França e da Espanha até a região do lago Baikal, nos limites com a China. Pertencentes a um mesmo tipo, não há nelas nenhum trabalho de entalhe no rosto. Em contrapartida, os seios, os quadris e a região lombar aparecem com bastante destaque. Associadas a locais de moradia, uma vez que se encontravam em saliências rochosas sob as quais vivia a comunidade, tais estatuetas, como explica Campbell, simbolizam uma das encarnações do feminino, noção, esta, diretamente ligada ao início da vida e ao tema mitológico da origem: "Eis o milagre do corpo feminino, o mistério do corpo feminino que é o gerador da vida e o alimento da vida" (CAMPBELL, 1997, p. 18).

Observando atentamente, ressalta Campbell, nota-se que a figura segura em sua mão direita uma forma que lembra um chifre de bisão, com treze traços na vertical, correspondentes ao número de noites entre o primeiro crescente e a lua cheia. Ademais, a posição da outra mão, pousada sobre o ventre, tem levado estudiosos a enxergarem aí, a despeito da ausência de escrita desse período, o reconhecimento da equivalência dos ciclos menstrual e lunar, ou seja, trata-se, muito provavelmente, de uma forma primitiva de divisão temporal, ao que se deduz ser este "o primeiro

indício de correlações entre os ritmos celestial e terreno da vida" (CAMPBELL, 1997, p. 18).

Ainda em relação às estatuetas, é válido lembrar que não se trata de composições naturalistas, sobretudo quando se atenta ao fato de que muitas dessas estátuas apresentam formas bastante distorcidas e bem distantes do padrão físico feminino do tempo, mas de arranjos pertencentes ao domínio do estético e do simbólico, associados de forma direta ao rito.

Em contraponto ao domínio simbólico do feminino, representado pelas estátuas, pode-se pensar, por sua vez, nas grandes cavernas-tempos desse período como santuários ligados aos rituais masculinos de iniciação, locais onde são estabelecidos marcos de passagem da infância para a vida adulta sobretudo no tocante ao aprendizado da coragem. Isso porque, diferentemente das tradicionais cavernas de habitação, tais lugares não serviam como locais apropriados para moradia, dadas as suas características inóspitas - geladas, sem iluminação e bastante perigosas. Conforme explica Campbell, nessas cerimônias, os meninos precisavam se submeter a rituais de morte e ressurreição: "Morriam para a infância dependente e chegavam à maturidade como homens autorresponsáveis, ativos e protetores. E tinham que aprender não somente a arte da caça como também seus rituais" (CAMPBELL, 1997, p. 19).

Nesse sentido, a análise de tais cerimônias permite a compreensão de como a ideia de rito está associada à noção de divindade. Para ilustrar a questão, Campbell cita mais um caso, o do Feiticeiro de *Trois Frères* (fig. 2), uma figura pintada numa caverna de mais ou menos uma milha de extensão, da região dos Pirineus e que recebe esse nome porque foi descoberta por três irmãos que brincavam no local quando um deles caiu em um buraco. Ao descenderem para procurá-lo, os demais garotos viram a representação de uma figura na câmara principal da caverna. Além dela, por todo o lugar também havia animais das grandes planícies de caça entalhados na pedra. Associada à imagem do feiticeiro, a figura é parte homem, parte animal. Todavia, não se trata de qualquer animal e, sim, de uma espécie de chefe em um contexto ritual.



Fig. 2: Feiticeiro de *Trois Frères* (CAMPBELL, 1997, p. 20).

Tal figura pode ser interpretada como uma evidência da ação xamânica dos referidos períodos e sua composição é curiosa: corpo de um felino, chifres de veado, pernas de homem, olhos de coruja ou leão e órgãos genitais proeminentes. Mas o que estaria representando? Seria alguma espécie de deus, ponte entre o homem e a natureza? Campbell afirma que há inúmeras contradições a esse respeito, mas que, em última instância o problema é irrelevante, dado que o xamã, sob tal forma, seria mesmo uma divindade:

Insistimos em pensar na divindade como numa espécie de fato; Deus é um fato. Deus é simplesmente a nossa noção de algo que simboliza a transcendência e o mistério. O importante é o mistério e a possibilidade de ele se encarnar num homem ou num animal; ou de não se encarnar, mas de ser reconhecido num homem ou num animal (CAMPBELL, 1997, p. 21).

Bem, o exemplo oferecido por Campbell não é um caso isolado, uma vez que tais representações estão espalhadas por todo o mundo, ora com sentidos e intenções semelhantes, ora sob roupagem e significado completamente diversos: Seja nas cavernas de Lascaux, ou entre os índios norte-americanos, nas grutas da Austrália ou nos grandes templos orientais, seja na estatuária e cerâmica gregas etc., a existência de figuras que mesclam o humano, o animal e o divino é abundante.

No caso dos gregos, figuras como o Minotauro, metade homem, metade touro, a Esfinge, cabeça de mulher, corpo de leão, asas de águia etc., a Medusa, com seu corpo de cobra e cabelos feitos de serpentes, o Fauno dos romanos, parte humano, parte bode, sem falar na própria representação dos deuses e suas transformações para alcançarem determinado fim, desde Zeus, transformado em Cisne para possuir Leda, a Hermes e seus pés alados, todas essas figuras fazem parte do imaginário comum do Ocidente, sendo exploradas de modo bastante fértil não só pelas chamadas Belas-artes, mas também pelo cinema, quadrinhos, jogos de videogame, entre outros.

Igualmente do lado cristão, é importante lembrar que tanto anjos quanto demônios são comumente descritos como seres alados. A própria representação do Espírito Santo, para certas vertentes do Cristianismo, toma a pomba como sua forma simbólica. De modo análogo, certas representações medievais do diabo, descrevem-no como uma criatura de chifres, cascos fendidos, cauda de dragão e corpo de bode.

Embora tais aproximações pareçam, de início, bastante distintas, é imprescindível lembrar das palavras de Claude Lévi-Strauss, no conhecido texto “A estrutura dos mitos” (*Antropologia Estrutural*, 1958), segundo as quais “os mitos, aparentemente arbitrários, se reproduzem com as mesmas características e, muitas vezes, os mesmos detalhes, em diversas regiões do mundo” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 223). Como já dito, os significados de tais características são os mais diversos e, não raro, até opostos. Nesse sentido, o alerta de que o estudo dos mitos conduz a constatações contraditórias vem do próprio Lévi-Strauss: “Tudo pode acontecer num mito. A sucessão dos eventos não parece estar aí submetida a nenhuma regra de lógica ou de continuidade, qualquer sujeito pode possuir qualquer predicado, qualquer relação concebível é possível” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 223). Claro que a simples constatação do caráter contingente do mito não resolve a questão. Para o antropólogo, o fato de que mitos aparentemente arbitrários se reproduzam com características análogas e, por vezes, com os mesmos detalhes em diversas regiões do mundo consiste na antinomia fundamental da natureza mitológica, condição *sine qua non* para que a questão possa ser compreendida. Entretanto, a constatação dessas idiosincrasias próprias da noção de mito parece afinar-se muito bem com a proposta de um estudo das tensões e paradoxos provenientes da matéria mitológica em um contexto específico, como é o caso da poesia de Ricardo Reis e Sophia de Mello Breyner Andresen. Sendo o mito tão contraditório, é natural, como veremos nos

capítulos seguintes, que essas peculiaridades se façam sentir quando da sua retomada.

Voltando às definições, muito próximo da vertente antropológica, Mircea Eliade compreende a noção de mito não como um estágio mental ou momento histórico em que o mito passa a ser visto como uma ficção. Ao contrário, seu foco de interesse recai justamente sobre aquelas sociedades para as quais o mito é, ou foi até pouco tempo, vivo, precisamente no sentido dos já referidos modelos para a conduta humana. Conforme explica:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: *o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio"*. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. *É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser*. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. *Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo*. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 1972, p. 9, ênfase minha).

É claro que, quando fala em "algo que realmente ocorreu" ou "que se manifestou plenamente, Eliade considera o mito como uma história verdadeira no sentido de que sempre se refere a "realidades", e esclarece: "O mito cosmogônico é 'verdadeiro' porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente 'verdadeiro' porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante" (ELIADE, 1972, p. 9). Vê-se que, aqui, a acepção de mito corresponde justamente ao inverso do conceito majoritariamente em voga até o século XIX. A simplificação, todavia, é apenas aparente. Não se trata de uma atitude ingênua de crença. Ao contrário, nessas sociedades em que o mito está vivo, como a dos indígenas, por exemplo, existe a clara distinção entre os mitos, vistos como histórias verdadeiras, e as fábulas ou contos, entendidos como histórias falsas. Dentre os exemplos oferecidos por Eliade para ilustrar a questão está o dos índios Pawnee, que incluem entre as histórias verdadeiras todas aquelas que tratam da origem do mundo,

cujos protagonistas são entes divinos, sobrenaturais, celestes ou astrais, além de contos que relatam as aventuras do herói nacional, um jovem de origem modesta que se torna salvador de seu povo. Por sua vez, as histórias falsas dizem respeito às aventuras e proezas pouco edificantes do Coiote, ou lobo das pradarias. “Em suma, nas histórias ‘verdadeiras’, defrontamo-nos com o sagrado e o sobrenatural; as ‘falsas’, ao contrário, têm um conteúdo profano [...]” (ELIADE, 1972, p. 11). De modo similar, Eliade explica como os Cherokees distinguem entre os mitos sagrados, relacionados à cosmogonia, à criação das estrelas, à origem da morte etc., e as histórias profanas, que procuram explicar certas peculiaridades anatômicas e fisiológicas dos animais, distinção, aliás, também encontrada em certas tribos da África, como os Hererós e os indígenas de Togo.

Os exemplos podem chegar à exaustão. Eis porque, na visão do autor, a compreensão da estrutura e da função dos mitos nas sociedades tradicionais não implica apenas na elucidação de uma etapa na história do pensamento humano, mas, igualmente, na melhor compreensão de uma categoria dos nossos contemporâneos. Por isso da sua opção em começar o estudo dos mitos nas sociedades arcaicas e tradicionais, deixando para análise posterior as mitologias de outros povos que protagonizaram importantes papéis ao longo da história da civilização.

Por via diversa à do campo da antropologia e da história das religiões, Sigmund Freud, no âmbito da psicanálise, via nos mitos “o passo com que o indivíduo emerge da psicologia da massa” (FREUD, 2011, p. 80), de modo que, “o primeiro mito foi certamente o psicológico, o mito do herói; o mito explicador da natureza deve ter surgido bem depois” (FREUD, 2011, p. 80). Grande leitor de literatura, sobretudo clássica, Freud remonta, em vários de seus escritos, a passagens da mitologia grega a fim de ilustrar um caso ou explicar um fenômeno psicológico. É bem conhecida sua interpretação do mito de Édipo, a partir do qual explica a complexa relação entre mãe e filho, sobretudo nos primeiros anos da infância. Também o mito de Electra foi retomado para ilustrar o que Freud chamou de Complexo de Édipo feminino, rebatizado por Carl Jung de Complexo de Electra, expressão usada para denominar certos aspectos da relação conturbada entre mãe e filha¹⁷. Retomando o mito de

¹⁷ Em linhas gerais, o chamado Complexo de Electra diz respeito ao sentimento de frustração e ressentimento da filha em relação à mãe pelo fato de esta não possuir o pênis. Este, por sua vez, seria objeto de inveja da menina em relação ao pai, por quem desenvolve uma forte atração, ao mesmo tempo em que alimenta o sentimento de rivalidade em relação à mãe.

Medusa, Freud relaciona-o ao pavor da castração, enquanto o mito de Prometeu é tomado como um símbolo da renúncia ao prazer, de matriz homossexual, uma vez que sua hipótese para que o deus pudesse se apropriar do fogo, conforme o relato mitológico, foi a renúncia ao deleite provocado pelo ato de apagá-lo com o jato de urina.

Para além dos complexos, os mitos contribuíram de forma decisiva também para a análise freudiana dos símbolos. Ao estudar a forma de expressão oriunda do trabalho onírico, Freud se deparou com o fato de que determinados objetos, atividades e relações são representados, no sonho, até certo ponto e indiretamente, por símbolos dos quais aquele que sonha se vale sem lhes conhecer o significado e em relação aos quais suas associações nada costumam produzir. Para Freud, é precisamente nesse ponto que se inicia o trabalho do analista, no sentido de, por meio da interpretação, realizar a tradução de tais símbolos, o que só pode ser feito de modo empírico, por meio de inserções experimentais em certo contexto. Posteriormente, em seus estudos, Freud verificou que a linguagem, a mitologia e o folclore estão repletos de analogias com os símbolos oníricos, de modo que, "tendo relação com problemas interessantíssimos, ainda não resolvidos, os símbolos parecem ser fragmentos de uma antiga herança psíquica. O âmbito do simbolismo comum ultrapassa aquele da linguagem comum (FREUD, 2011, p. 255). Nesse sentido, Freud considera incompleta uma apreciação psicanalítica que deixe de considerar as amplas relações que a disciplina, na sua visão, única dentre as médicas, mantém com as ciências humanas, como a história da religião e da civilização, da mitologia e da literatura, para as quais, afirma, a psicanálise passaria a ter "uma significação análoga à que tem para a psiquiatria" (FREUD, 2011, p. 268).

No tocante à representação dos sonhos, mais especificamente no texto "Revisão da teoria do sonho", Freud insiste na importância de não deixar de mencionar "a frequência com que temas mitológicos precisamente acham explicação através da interpretação de sonhos" (FREUD, 2010, p. 110). Uma vez que, para o autor de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), são frequentes, no conteúdo manifesto dos sonhos, aparições de "imagens e situações que lembram conhecidos temas de contos de fadas" (FREUD, 2010, p. 110), a interpretação desses sonhos permite lançar luz sobre os interesses originais que geraram tais temas, embora seja necessário levar em consideração a mudança pela qual esse material passou ao longo do tempo.

Em outro momento, no ensaio intitulado “A conquista do fogo” (1932), Freud questiona se é lícito atribuir à atividade mitopoética a tentativa despretensiosa “de dar representação disfarçada a processos psíquicos com expressão corporal, universalmente conhecidos, mas também extremamente interessantes, sem outro motivo do que o simples prazer de representar” (FREUD, 2010, p. 227). Embora reconheça não ser possível oferecer uma resposta segura à questão sem que haja uma verdadeira compreensão da natureza do mito, afirma ser fácil reconhecer em certos casos a presença de um mesmo conteúdo de matriz mítica e, desse modo, também uma tendência determinada. Graças a tais reflexões, o âmbito de investigação psicanalítica das neuroses se empenhou, sobretudo depois de Freud, tanto em estabelecer um vínculo com a vida guiada pelos instintos e as restrições que a civilização lhe impõe, quanto com as atividades do indivíduo considerado normal em fantasias em sonhos, sem deixar de considerar as criações da mente popular advindas do escopo das religiões, das lendas e dos mitos.

Ainda no campo da psicanálise, outro grande nome se empenhou em reconhecer nos mitos um caminho de investigação terapêutica. Discípulo que viria a romper com Freud por não concordar com o excessivo enfoque sobre a sexualidade no procedimento de análise do comportamento humano, Carl Jung reconhece no mito uma forma de expressão arquetípica. Diferentemente de Freud, para quem o inconsciente é de natureza estritamente pessoal – embora Freud tenha chegado, conforme reconhece o próprio Jung, a discernir formas de pensamento arcaico-mitológicas – a concepção jungiana procura ampliar a noção. Ao tratar do inconsciente, Jung admite que parte dele, de fato, apresenta uma camada mais ou menos superficial cuja natureza é inegavelmente pessoal, mas que, por sua vez, não está limitada a ela¹⁸. Ao contrário, para Jung, tal camada repousa sobre uma outra camada mais profunda cuja origem já não se encontra em experiências ou aquisições pessoais. É precisamente a essa camada que Jung denomina *inconsciente coletivo*. Conforme explica:

Eu optei pelo termo "coletivo" pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são

¹⁸ Posteriormente, Freud haveria de modificar o conceito inicial a partir das noções de “id” e “superego”, ligadas à psique instintiva que, na teoria de Jung, correspondem à ideia de consciente coletivo, posto que, em parte consciente e em parte inconsciente, esta última é reprimida pelo indivíduo.

idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo (JUNG, 2000, p. 15).

Partindo do princípio que uma existência psíquica só pode ser reconhecida por meio da presença de conteúdos que possam ser conscientizados, Jung considera que só é possível falar de um inconsciente na medida em que se pode comprovar seus conteúdos. Nesse ponto, o psiquiatra suíço distingue dois tipos de conteúdo, o do inconsciente pessoal, formado sobretudo por complexos de tonalidade emocional e os conteúdos do inconsciente coletivo aos quais ele chama de *arquétipos*.

Conforme já explicado, uma das formas de expressão arquetípicas, para Jung, repousa precisamente na ideia de mito e nos contos de fada. Isso porque, uma vez que o conceito de arquétipo está invariavelmente relacionado com a ideia de inconsciente coletivo tal como os sonhos, também a matéria da qual se constitui a mitologia e o folclore dos mais variados povos apresenta determinados temas que se repetem de maneira muito semelhante. Precisamente, ao que Jung chama de arquétipos, na mitologia, corresponde às noções de motivos ou temas. No caso dos mitos e contos de fadas, o conteúdo, em geral, aparece em um contexto ordenado e de imediata compreensão, posto que, no caso dos sonhos e fantasias psicóticas, a sequência de imagens que os compõe é geralmente incompreensível, irracional e mesmo delirante, mas nem por isso deixa de possuir uma certa coerência, embora seu sentido esteja oculto. Na visão de Jung, os arquétipos aparecem como manifestações involuntárias de processos do inconsciente, cuja existência e sentido só podem ser deduzidos. Todavia, no mito, os arquétipos são formações tradicionais de idades incalculáveis que remontam a um mundo originário anterior, dos quais os pressupostos e condições espirituais ainda podem ser observados entre povos primitivos existentes na atualidade. "Do mesmo modo que os sonhos são constituídos de um material preponderantemente coletivo, assim também na mitologia e no folclore dos diversos povos certos temas se repetem de forma quase idêntica." (JUNG, 2000, p. 155). A diferença fundamental, no entendimento de Jung, entre as duas mentalidades, primitiva e civilizada, está no fato de que aquela não inventa mitos, mas os vivencia. A partir de tal constatação, é possível chegar a uma definição mais precisa da noção de mito para a psicanálise junguiana:

Os mitos são revelações originárias da alma pré-consciente, pronunciamentos involuntários acerca do acontecimento anímico

inconsciente e nada menos do que alegorias de processos físicos. Tais alegorias seriam um jogo ocioso de um intelecto não científico. *Os mitos, pelo contrário, têm um significado vital.* Eles não só representam, mas também são a vida anímica da tribo primitiva, *a qual degenera e desaparece imediatamente depois de perder sua herança mítica, tal como um homem que perdesse sua alma.* A mitologia de uma tribo é sua religião viva, cuja perda é tal como para o homem civilizado, sempre e em toda parte, uma catástrofe moral (JUNG, 2000, p. 156, ênfase minha).

Ora, se a psicologia moderna considera os produtos da fantasia inconsciente como autorretratos de processos que acontecem no próprio inconsciente ou como asserções da psique inconsciente a respeito de si própria, sob a ótica jungiana, tais produtos se dividem em duas categorias: De um lado, as fantasias e sonhos de caráter pessoal que se relacionam a vivências pessoais, a coisas esquecidas ou reprimidas e que, portanto, podem ser explicadas pela anamnese individual, e, de outro, as fantasias e sonhos de caráter impessoal que não podem ser atribuídas a vivências do passado individual e, dessa forma, não podem ser explicadas a partir de aquisições individuais. São estas as imagens da fantasia que Jung considera analogamente mais próximas do mito, uma vez que, presume-se, elas apresentam correspondência com certos elementos estruturais coletivos e não unicamente pessoais da alma humana em geral e que, por isso mesmo, são herdadas pelo indivíduo. Embora considere o fator tradição e expansão mediante a migração dos povos na transmissão de conteúdos, Jung insiste no fato de que há inúmeros casos que não podem ser explicados desse modo, de onde a hipótese do que chamou de "revivescência autóctone" (JUNG, 2000, p. 156). Justamente por sua grande quantidade, é que tais casos permitem pressupor a existência de um substrato anímico coletivo, o qual, como já dito, é designado como *inconsciente coletivo*. Tais noções permitem compreender o modo como o mito pode ser visto no sentido de representação coletiva de certos aspectos que dizem respeito à humanidade como um todo. "Não devemos supor que mito e mistério tenham sido inventados conscientemente para uma finalidade qualquer, mas ao que parece *representariam uma confissão involuntária de uma condição prévia psíquica, porém inconsciente*" (JUNG, 2000, p.188, ênfase minha).

E se no campo de investigação psicanalítica, seja de viés freudiano ou jungiano, o mito aparece como um modo de representação do inconsciente, individual ou coletivo, no âmbito de estudos da linguagem, ele é retomado como uma forma de comunicação de uma mensagem. É, pois, precisamente esse o sentido que Roland Barthes atribui ao termo no prefácio da obra intitulada *Mitologias*, coletânea de textos

produzidos entre 1954 e 1956 e reunidos em livro lançado em 1957. “O mito é uma linguagem” (BARTHES, 2001, p. 7), escreve. Tomando como base a palavra no seu sentido dito tradicional, isto é, no sentido daquilo que é falso, Barthes compõe uma série de pequenos textos nos quais trata dos mitos da vida quotidiana francesa, sendo o seu conteúdo o mais variado, desde um combate de *catch*, um artigo de jornal, um filme, uma performance de *strip-tease* a uma exposição de plásticos. Entretanto, apenas a ideia de que o mito trata de falsas evidências em relação aos temas que aborda - o que segundo Barthes é o ponto de partida de uma impaciência frente ao “natural” com que imprensa, arte e senso comum mascaram uma realidade perfeitamente histórica, mas que continuamente confundem Natureza e História em seus relatos – não é satisfatória. Assim sendo, após a análise de um certo número de fatos de sua atualidade, Barthes busca definir o mito contemporâneo de forma mais metódica, passando a enxergá-lo como *um sistema semiológico* e não apenas como um termo atrelado ao falso ou ao equivocado. “O que é um mito, hoje? Darei desde já uma primeira resposta, muito simples, que concorda plenamente com a etimologia: o mito é uma fala” (BARTHES, 2001, p. 131, ênfase do autor).

Evidentemente, não se trata de uma fala qualquer, mas uma estrutura específica que só pode se desenvolver mediante certas condições. Ainda assim, considerado enquanto fala, o mito, invariavelmente, é um sistema de comunicação, uma mensagem. O risco de tal abordagem, entretanto, está no fato de a noção de mito extrapolar quaisquer limites no tocante ao estabelecimento das fronteiras de seu objeto. Ou melhor, considerado como um sistema de comunicação, os limites do mito passam a ser exatamente os mesmos da linguagem, conduzindo, assim, ao mesmo problema em relação à definição de contornos precisos do seu campo de atuação. Por isso, Barthes insiste na ideia de que, sendo o mito também um modo de significação, tem, portanto, uma forma à qual é necessária a imposição de limites históricos, condições de funcionamento e relação com a sociedade:

Seria portanto totalmente ilusório pretender fazer uma discriminação substancial entre os objetos míticos: já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. *O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere*: o mito tem limites formais, mas não substanciais. Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo pode ser infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas. Uma árvore é uma árvore. Sim, sem dúvida. Mas uma árvore, dita por Minou Drouet, já não é exatamente

uma árvore, é uma árvore decorada, adaptada a um certo consumo, investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, em suma, de um uso social que se acrescenta à pura matéria (BARTHES, 2001, p. 131-32, ênfase minha).

Seguindo caminho oposto ao de Lévi-Strauss e outros mitólogos, Barthes defende a ideia de que não existe uma manifestação simultânea de todos os mitos. Ao contrário, certos objetos permanecem na linguagem mítica por um certo tempo e depois desaparecem, dando lugar a outros objetos que os substituem e ascendem à categoria de mito. Para o autor de *O prazer do texto* (1973), pode-se conceber que há mitos muito antigos, o que não significa que sejam eternos, uma vez que é a história o fator de transformação do real em discurso e, portanto, só ela determina a vida e a morte da linguagem mítica. "Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela história: não poderia de modo algum surgir da 'natureza' das coisas" (BARTHES, 2001, p. 132).

Sendo a fala uma mensagem, ela pode, portanto, ser formada por outras escritas ou representações além da oral. Seja um discurso impresso, uma fotografia, um filme, uma reportagem ou campos de produção inteiros como o cinema, o esporte, os espetáculos, a publicidade etc., tudo pode servir de suporte à fala mítica. Assim concebida, como o estudo de uma fala, a mitologia passa a ser vista como um fragmento da vasta ciência dos signos postulada por Ferdinand de Saussure sob o nome de Semiologia e que, sendo uma ciência das formas, estuda as significações independentemente de seu conteúdo.

Após idas e vindas, estreitamentos e ampliações, pode-se dizer que o mito galgou terrenos impensáveis há alguns séculos em termos de definição. Ao lado dos relatos fantásticos sobre as origens, dos ritos sagrados, do registro histórico, da representação do inconsciente e caminho para análise das pulsões do indivíduo e da coletividade, o mito, enquanto linguagem, adentra o campo do senso comum e, no desabrochar do século XXI, segue firme e quase tão amplo quanto os conceitos aos quais se relaciona conforme as áreas do conhecimento que o tomam como objeto de análise. História, arte, etnologia, antropologia, sociologia, linguística, literatura. Para cada segmento, o termo tem uma extensão mais ou menos vasta, de modo que é ingênuo pretender que uma ou outra noção, por mais completa que possa parecer, dê

conta do todo. Diante dessa primeira visão sobre o conceito, é preciso ir estreitando os critérios, estabelecendo a rota de investigação – posto que são muitos os caminhos que levam ao mesmo lugar – não de forma abrupta, mas aos poucos, em direção ao norte do mundo grego, da poesia, da modernidade, até chegar a Ricardo Reis e Sophia de Mello Breyner Andresen.

Se o conceito, em si, é amplo, é preciso considerar também a sua função.

1.2 Compreensão do mito: a função

O estudo do mito a partir de sua função segue via análoga ao de sua definição. Em muitos momentos, é praticamente impossível definir o que seja mito a não ser pela sua funcionalidade. Exemplo claro dessa vertente se encontra nos estudos de um dos fundadores da Antropologia Social, Bronislaw Malinowski, que, tomando como objeto de estudo a cultura de povos nativos da Melanésia, na região da Oceania, propõe-se a mostrar o quão profundamente as tradições sagradas e o mito estão enraizadas em suas atividades e no quanto controlam seu comportamento moral e social. Daí que a tese apresentada no ensaio "The role of myth in life" "is that an intimate connection exists between the word, the mythos, the sacred tales of a tribe, on the one hand, and their ritual acts, their moral deeds, their social organization, and even their practical activities, on the other" (MALINOWSKI, 1948, p. 74). Nesse mesmo texto, de 1926, já um clássico do estudo antropológico do mito, Malinowski, que é também o fundador da escola funcionalista de antropologia, sumariza o cenário da ciência contemporânea voltada para o estudo da mitologia, destacando duas modalidades de pensamento acerca do tema: a chamada Escola da Mitologia Natural, da Alemanha, cujos expoentes são figuras como Paul Ehrenreich e Max Müller, e seu contraponto mais evidente, a Escola Histórica da Alemanha e América, na qual se destaca o nome do Dr. W. H. Rivers.

Dentre as teorias que se propõem a explicar a natureza do mito, da lenda e do conto fabuloso, a visão naturalista sustenta que o homem primitivo se interessa profundamente pelos fenômenos naturais, mas que tal interesse é apenas, digamos, teórico, ou mais contemplativo e poético do que verdadeiramente prático. Ao tratar das fases da lua, por exemplo, ou o curso do sol, o primitivo constrói rapsódias simbólicas e personificadas. Na visão dos estudiosos dessa vertente, todo mito contém, como núcleo ou realidade última, um ou outro fenômeno da natureza

elaboradamente tramado em forma de conto até um ponto tal em que, por vezes, a narrativa quase o mascara ou o enevoa. Sobre quais exatamente são esses fenômenos que constituem a maior parte das produções mitológicas, parece não haver consenso entre os investigadores. Alguns, como Ehrenreich, Sieke e Winckler se interessam particularmente pelo fenômeno lunar, enquanto outros, como Frobenius, consideram o sol como único tema sobre o qual o homem primitivo poderia haver urdido suas narrativas simbólicas. Outros ainda, apontados por Malinowski como últimos representantes pertencentes à escola dos intérpretes meteorológicos, como Max Müller e Kuh, consideram que a essência do mito não é outra senão o vento, o clima e as cores do céu. Nas palavras de Malinowski, “some of these departmental mythologists fight fiercely for their heavenly body or principle; others have a more catholic taste, and prepare to agree that primeval man has made his mythological brew from all the heavenly bodies taken together” (MALINOWSKI, 1948, p. 75).

Para o antropólogo, a interpretação naturalista dos mitos é a mais extravagante de todas que qualquer antropólogo humanista possa ter sustentado e parece não ter oferecido muitas resistências às severas críticas que recebeu, sobretudo de sua principal concorrente, a de visão histórica. Ademais, defende Malinowski, além de ignorar a função cultural do mito, a teoria naturalista imputa ao homem primitivo um número de interesses imaginários e confunde com o mito vários tipos de narração, como o conto fantástico, a lenda, a saga e o conto sagrado, em vez de procurar distingui-los com o devido cuidado.

Em declarada oposição à visão naturalista, simbólica e imaginária do mito, está, portanto, a que o considera como um autêntico registro histórico do passado. Todavia, para Malinowski, essa tendência, assim como a anterior, também dá conta apenas de uma parte da verdade. Não há, evidentemente, como negar que a história, tanto quanto o ambiente natural, é responsável por deixar uma profunda marca em todo produto de uma cultura, assim como nos mitos. Entretanto, como esclarece o investigador, considerar toda a mitologia como uma mera crônica é tão incorreto como considerá-la como uma fabulação do naturalista primitivo:

Although the savage has something of the antiquarian as well as of the naturalist in his composition, he is, above all, actively engaged in a number of practical pursuits, and has to struggle with various difficulties; all his interests are tuned up to this general pragmatic outlook. Mythology, the sacred lore of the tribe, is, as we shall see, a powerful means of assisting primitive man, of

allowing him to make the two ends of his cultural patrimony meet. We shall see, moreover, that the immense services to primitive culture performed by myth are done in connection with religious ritual, moral influence, and sociological principle. Now religion and morals draw only to a very limited extent upon an interest in science or in past history, and myth is thus based upon an entirely different mental attitude (MALINOWSKI, 1948, p. 76).

Como venho insistindo, não são poucas as aporias em relação às discussões acerca do mito, qualquer que seja a sua vertente. Diante do embaraço criado pelas duas escolas cujos pensamentos foram, durante muito tempo, predominantes no escopo do mito, Malinowski sugere uma espécie de terceira margem ao caudaloso rio de tais discussões. Nem a visão unicamente naturalista, tampouco a puramente histórica. No lugar delas, o que se propõe é a íntima conexão entre a religião e o mito fundamentada numa *visão tanto ritual quanto sociológica*, já reconhecida por alguns psicólogos como Wilhelm Wundt, sociólogos como Émile Durkheim e humanistas clássicos a exemplo de Miss Jane Harrison. Sob maior ou menor influência dos estudos do eminente antropólogo britânico, Sir James Frazer, o que há de comum entre tais autores é justamente o entendimento da profunda conexão entre mito e rito, entre a tradição sacra e os moldes da estrutura social. Para o primitivo, não se trata de uma história com o mesmo estatuto de uma novela ou ficção, mas uma realidade viva a qual se crê ter, de fato, acontecido em tempos remotos e que, desde então, vem influenciando o destino dos homens e do mundo inteiro. Assim, o mito é para o selvagem o mesmo que o relato bíblico é para um crente no tocante à Criação, à Queda e à Redenção por meio da morte de Cristo na cruz. Por conseguinte, “as our sacred story lives in our ritual, in our morality, as it governs our faith and controls our conduct, even so does his myth for the savage” (MALINOWSKI, 1948, p. 78).

Ao considerar como função primordial do mito a de expressar, enaltecer e codificar uma crença, bem como servir como um modo de salvaguardar e reforçar a moralidade e conter regras práticas que servem de guia para o homem, Malinowski não deixa de confirmar a ideia, bastante criticada posteriormente, de que o pensamento de todas as populações primitivas seria determinado essencialmente pelas necessidades mais básicas da vida. Não é outra, senão essa, a crítica tecida por Lévi-Strauss a Malinowski.

Em primeiro lugar, Strauss considera errônea a nomenclatura para designar os povos aos quais comumente são chamados de primitivos – devido à carga negativa que o termo acabou adquirindo ao longo do tempo. Para ele, são povos, antes, sem

escrita, e esse, sim, seria o verdadeiro fator diferencial entre eles e a sociedade dita civilizada. Fugindo tanto da concepção utilitária de Malinowski, quanto da emocional ou afetiva de outro grande nome da antropologia, Lévy-Bruhl, para quem a diferença básica entre o pensamento primitivo e o moderno consiste no fato de que o primeiro é completamente determinado por representações místicas e afetivas, ou seja, isenta de curiosidade científica, Lévi-Strauss procura demonstrar que esses povos, para além do fato de serem totalmente dominados pelas necessidades de suprir as demandas básicas de subsistência, em geral sob condições materiais muito duras, são perfeitamente capazes de pensamento desinteressado. Em outras palavras, "são movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem" (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 26). E para atingirem esse objetivo, "agem por meios intelectuais, exatamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer e fará um cientista" (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 26).

Evidentemente, Malinowski fala de uma abordagem a partir da qual é possível verificar o mito diretamente na fonte em que é produzido, sem o agravante da transmissão e compilação através do tempo por diferentes meios. Sem deixar de reconhecer o valor do trabalho da antropologia, não é possível, entretanto, ignorar que a mesma crítica feita em relação ao modo como os textos antigos foram sucessivamente lidos e interpretados se aplica perfeitamente ao trabalho do antropólogo. Por mais isento que se pretenda na observação da realidade, ainda assim, o modo de entendimento dessa mesma realidade passa por um filtro subjetivo que, de tempos em tempos, ressurge com o mesmo valor de ciência no tocante à prática interpretativa.

Em certas culturas como a dos gregos e romanos, diferentemente de certas sociedades sem escrita com as quais é possível o convívio de seu investigador contemporâneo, a transmissão dos mitos se deu principalmente por meio de relatos que, a certa altura, foram compilados em textos de natureza literária, como a *Teogonia*, de Hesíodo, a *Ilíada*, a *Odisseia* e os *Hinos*, de Homero, bem como a *Eneida*, e as *Bucólicas*, de Virgílio. Seria ingenuidade pensar, no entanto, que também essas sociedades confundiam o relato mítico e o relato histórico. Como já tive ocasião de demonstrar, desde o século VI a.C, tais questões foram postas em xeque pelos primeiros filósofos e devidamente problematizadas com o desenvolvimento da filosofia. Talvez por isso, diante da pergunta que dá nome ao livro *Acreditavam os*

gregos em seus mitos?, Paul Veyne seja bastante cauteloso em adiantar que a resposta não é fácil, “pois ‘acreditar’ quer dizer tantas coisas” (VEYNE, 1984, p. 11). Assim sendo, na próxima seção deste capítulo, é mister investigar a natureza do mito enquanto narrativa para que, finalmente, possamos chegar ao campo da poesia e ao mundo grego.

1.3 Compreensão do mito: a forma da expressão

Independentemente do modo como o mito seja abordado, segundo tal ou qual perspectiva, o denominador comum entre todas reside no fato de que, seja como expressão viva de uma comunidade que ainda convive de modo direto com seus mitos, seja como um conjunto de lendas ou relatos improváveis (do lat. *improbabilis*, ou seja, aquilo que não se pode provar), o mito é, em geral, entendido como uma narrativa. Se olharmos em qualquer dicionário, veremos que a definição mais simples de mito está relacionada à narrativa sobre deuses.

Entretanto, longe de simplificar a questão, o conceito, assim visto, conforme explica Joseph Campbell, obriga a outra pergunta igualmente importante: o que é um deus? E a resposta, dada na sequência, ajuda a compreender a complexidade da questão: “Um deus é a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo – os poderes do seu próprio corpo e da natureza” (CAMPBELL, 1990, p. 37). Tomando como um dos eixos centrais do pensamento mitológico a figura dos deuses, pode-se dizer, desse modo, que os mitos funcionam como metáforas da potencialidade espiritual do ser humano. Mas, nesse sentido, como insiste Campbell, é necessário distinguir entre duas espécies totalmente diferentes de mitologia, uma que relaciona o indivíduo com sua própria natureza e com o mundo natural da qual ele faz parte, e outra, de caráter estritamente sociológico, que liga o indivíduo a uma sociedade em particular. Conforme explica, em geral, “o sistema socialmente orientado é o de um povo nômade, que se move erraticamente, para que você aprenda que o seu centro se localiza nesse grupo. A mitologia orientada para a natureza seria a de um povo que se dedica ao cultivo da terra” (CAMPBELL, 1990, p. 37). No caso europeu, é possível ver a interação entre esses dois sistemas, sobretudo no tocante à mitologia greco-romana.

É nesse sentido que a vê René Menard, para quem tudo o quanto apresenta a natureza exterior era, na visão dos antigos, “a forma visível de personalidades divinas” (MÉNARD, 1991, p. 11). Céu, terra, mares, sol, árvores, montanhas, tempestades são vistos como deuses, cuja história era contada pelos poetas e cujas imagens eram fixadas pelos pintores e escultores. E mais, mesmo se tomadas como alegorias, tais representações não se limitam a um tipo restrito de arte, posto que faziam, e, de certa forma, ainda fazem, parte da linguagem cotidiana. Por isso diz-se que o sol se deita e se levanta, que o dia nasce, que a tarde morre, que as estrelas piscam etc. “A mitologia primitiva é a língua poética de que se serviam os povos antigos para explicar os fenômenos naturais” (MÉNARD, 1991, p. 11), sumariza Ménard, no início do primeiro volume de sua trilogia sobre a mitologia greco-romana. Evidentemente, essa definição pende para a perspectiva lendária a respeito do mito, não necessariamente tomando-o como verdadeiro, entretanto, não deixa de fazer alusão ao fato de que tal linguagem se relaciona com os hábitos e o modo de vida de um povo em determinada época. Conforme explica:

O sol, para os antigos, era um brilhante deus em luta contra a noite; quando um vulcão atirava aos ares as lavas, diziam que um gigante estava atacando o céu, e quando a erupção chegava ao fim, afirmavam que Júpiter, vitorioso, o arremessara ao Tártaro. Uma tempestade significava a cólera de Netuno, e, para indicar um tremor de terra, dizia-se que Netuno batia o chão com o seu tridente. Quando o trigo, depois de passar o inverno sob a terra, surgia sob o aspecto de uma erva nascente, era porque Prosérpina, abandonando a tenebrosa morada, voltava ao lado de sua mãe Ceres, que é a terra coberta de colheitas; quando a primavera se vestia de flores, tratava-se da ressurreição de Adónis, etc., etc. (MÉNARD, 1991, p. 12).

Em relação à mitologia grega, por exemplo, tais relatos só chegaram a nosso conhecimento por meio de textos literários, sejam épicos, líricos, dramáticos e mesmo históricos ou filosóficos. Ademais, há que se considerar o agravante de que muitas dessas histórias, exceto em alguns casos específicos, são conhecidas apenas de modo parcial ou fragmentário. Igualmente, em relação ao cristianismo, é preciso compreender que os relatos de origem, tais como a história contada no Gênesis, só foram compilados muito tardiamente em relação ao momento em que, à falta de palavra melhor, uma vez que não é possível precisar-lhes uma data específica como marco inicial, pode-se dizer que “surgiram. Por isso, de modo geral, o mito, no sentido mais estrito da palavra, é um relato anterior ao de sua narração.

Assim sendo, como explica Pierre Vernant, o relato mítico não é resultado de uma invenção individual, tampouco de uma fantasia criadora, mas da transmissão e da memória, de modo que “esse laço íntimo e funcional com a memorização aproxima o mito da poesia, que, originariamente, em suas manifestações mais antigas, pode se confundir com o processo de elaboração mítica” (VERNANT, 2000, p. 11).

Não por acaso, inúmeras gerações de poetas viam na figura da titânida *Mnemosýne*, filha de Urano e Gaia e deusa que personifica a memória, sua fonte de inspiração e proteção. Sem ela, acreditava-se, não seria possível que o relato fosse transmitido para a posteridade e menos ainda que chegasse a ser fixado como texto oficial.

Sendo fruto da tradição oral, o mito só pode sobreviver se for contado através de sucessivas gerações, o que implica na transmissão de uma tradição há muito consolidada. Ao mesmo tempo, não se pode esquecer o fato de que esses mesmos relatos, anteriormente cantados ou declamados com acompanhamento musical, precisam ser compreendidos de acordo com as especificidades da linguagem à qual estão vinculados. Desde o momento, porém, em que começou a haver uma gradativa separação entre música e poesia, a linguagem poética ganhou autonomia suficiente para se consolidar como um campo específico de expressão da linguagem. Por essa via, Paul Ricoeur entende a dimensão poética da linguagem mitológica como parte integrante do que chamou de uma “criteriologia dos símbolos”.

Especulando sobre certos aspectos do que chama de uma *simbologia do mal*, Ricoeur toma da ciência da religião o conceito segundo o qual o mito não deve ser entendido como uma falsa explicação expressa por meio de significados de imagens e fábulas, mas como uma narrativa tradicional que relata eventos ocorridos no início dos tempos e os quais têm como propósito “fundar la acción ritual de los hombres de hoy y, de modo general, a instaurar todas las formas de acción y de pensamiento mediante las cuales el hombre se comprende a sí mismo dentro de su mundo” (RICOEUR, 2004, p. 171). Sob essa ótica, o mito só é visto como mito pelos modernos porque “ya no podemos ligar aquel tiempo con el método crítico; ni tampoco vincular los lugares del mito con el espacio de nuestra geografía” (RICOEUR, 2004, p. 171). Essa seria a razão pela qual o mito já não poderia ser uma mera explicação, uma vez que a exclusão de sua intenção etiológica é o tema de qualquer desmitologização necessária. Entretanto, ao perder suas pretensões explicativas, o mito revela seu alcance exploratório e compreensivo, ao qual Ricoeur entende como sendo a sua

função simbólica, o que equivale dizer, seu poder de descobrir, de desvelar o vínculo do homem com o que, para ele, é sagrado.

Eis onde evidencia-se ainda mais o papel fundamental da linguagem. Todo mito, independentemente do modo como seja abordado, só existe a partir do momento em que se torna uma narrativa. Narrar, pois, equivale a recuperar o mito mediante sua repetição, ação esta que seria impossível não fosse a existência da linguagem. Desse modo, para Ricoeur, todo símbolo autêntico é dotado de três dimensões concretas e simultâneas: a *cósmica*, a *onírica* e a *poética*. A cósmica diz respeito ao mundo visível e o que o compõe e a onírica relaciona-se com as recordações e gestos que emergem dos sonhos e que os constituem. Essa dupla expressividade do símbolo, por sua vez, tem seu complemento em uma terceira modalidade, a poética. Uma vez que o homem lê o sagrado primeiro no mundo, ou seja, em alguns elementos ou aspectos do mundo, como o céu, o sol, a lua, as águas e a vegetação, seu simbolismo remete, desse modo, a manifestações do sagrado, a hierofanias, de onde o sagrado se mostra em um fragmento do cosmos que, em contrapartida, perde seus limites concretos, carrega-se de inúmeros significados, integrando e unificando o maior número possível de setores da experiência antropocósmica. É por isso que, segundo Ricoeur, o sol, a lua e as águas, por exemplo, são entendidos como realidades cósmicas e, por conseguinte, as primeiras que são símbolos. Todavia, alerta o autor, isso não significa que o símbolo, devido a seu aspecto cósmico, é anterior à linguagem. Ao contrário,

ser símbolo, para esas realidades, es reunir en un nudo de presencia un conjunto de intenciones significativas que, antes de dar que hablar, dan que pensar; la *manifestación* simbólica, como cosa, es una matriz de significaciones simbólicas en forma de palabras: nunca se termina de decir el cielo (por poner el primer ejemplo al que Eliade aplica su fenomenología comparativa); es lo mismo decir que el cielo *manifiesta* lo sagrado que decir que *significa* lo más alto, lo elevado y lo inmenso, lo poderoso y lo ordenado, lo clarividente y lo sabio, lo soberano y lo inmutable; la manifestación a través de la cosa es como la condensación de un discurso infinito; manifestación y significación son estrictamente paralelas y recíprocas; la concreción en la cosa es la contrapartida de la sobredeterminación de un sentido inagotable que se ramifica en lo cósmico, en lo ético y en lo político. De esta forma, el símbolo-cosa es potencia de innumerables símbolos hablados que, a sua vez, se anudan en una manifestación singular del cosmos (RICOEUR, 2004, p. 176, ênfase do autor).

Tais ressonâncias cósmicas, inclusive as que atingem a consciência reflexiva, causam menos estranhamento quando se considera a segunda dimensão do símbolo apontada por Ricoeur, a saber, a dimensão onírica. Partindo de uma visão

psicanalítica, Ricoeur vê no sonho o lugar de onde se pode captar a passagem da função cósmica para a função psíquica dos símbolos mais fundamentais e mais estáveis da humanidade, uma vez que, “manifestar lo 'sagrado' en el 'cosmos' y manifestarlo en la 'psique' es lo mismo” (RICOEUR, 2004, p. 178, ênfase do autor), de tal modo que “Cosmos y Psique son los dos polos de la misma 'expressividad'; me expreso al expresar el mundo; exploro mi propia sacralidad al descifrar la del mundo” (RICOEUR, 2004, p. 178).

Conforme visto, essa dupla expressividade – cósmica e psíquica – encontra seu complemento em uma terceira modalidade do símbolo: a imaginação poética. Para compreendê-la, corretamente, no entanto, é necessário fazer a devida distinção entre os conceitos de *imaginação*, enquanto ato de imaginar, e *imagem*, entendida como uma espécie de função da ausência ou a aniquilação do real convertido em um irreal figurado. Assim concebida, essa imagem-representação, entendida a partir do modelo do retrato do ausente, depende muito da coisa que ela irrealiza e, por isso mesmo, segue sendo como um procedimento para fazer presente as coisas do mundo. Já a *imagem poética*, por outro lado, está muito mais próxima da palavra do que do retrato e, diferentemente da modalidade hierofânica e onírica, o símbolo poético mostra a expressividade em seu estado nascente. Eis a razão pela qual, nas palavras de Ricoeur

en la poesía, el símbolo es sorprendido en el momento en que es un surgimiento del lenguaje “en que pone al lenguaje em estado de emergência”, en lugar de ser retomado en su estabilidad hierática bajo la custodia del rito y del mito, como en la historia de las religiones, o bien en lugar de ser descifrado a través de los resurgimientos de una infancia abolida (RICOEUR, 2004, p. 179).

Evidentemente, essas três formas do símbolo não podem ser entendidas como se fossem incomunicáveis. Ao contrário, a estrutura da imagem poética, insiste Ricoeur, é também tanto a estrutura do sonho, quando este extrai dos fragmentos do passado uma profecia do porvir, quanto a das hierofanias que manifestam o sagrado no céu, nas águas, na vegetação, nas pedras e assim por diante. No entanto, chegar a uma única estrutura, mediante uma análise eidética direta que dê conta de tal convergência do simbolismo religioso, onírico e poético, é possível só até certo ponto porque, conforme explica Ricoeur, como qualquer reflexão dessa natureza, tal análise intencional consiste unicamente em “*distinguir* el símbolo de aquello que no lo es, y

orientar aí la mirada hacia la captación más o menos intuitiva de un núcleo idéntico de sentido” (RICOEUR, 2004, p. 179, ênfase do autor).

Dado que a linguagem mitológica, como demonstrado, é *um dos* níveis do símbolo, o que equivale dizer que o mito e símbolo não são necessariamente a mesma coisa, para que tal distinção seja feita de modo apropriado, Ricoeur propõe uma série de critérios que possibilitam uma aproximação mais concreta à essência simbólica, o que permite, por conseguinte, a devida distinção entre mito e símbolo propriamente ditos.

Em primeiro lugar, sob essa ótica, é preciso considerar que símbolos são signos. E, como tal, são expressões que comunicam um sentido. Tal sentido, por sua vez, declara-se com uma intenção de significar veiculada pela palavra, posto que, ainda que os símbolos sejam elementos do universo como o céu, a água, a lua, ou coisas como uma árvore ou uma pedra, é no universo do discurso que essas realidades adquirem uma dimensão simbólica, a exemplo de uma palavra de consagração, de invocação ou de caráter mítico. Do mesmo modo, o sonho, mesmo que seja um espetáculo noturno, está originalmente próximo ao discurso, uma vez que pode ser contado. E, como visto, a imagem poética é essencialmente verbal. Todavia, a afirmação de que o símbolo é um signo implica em uma abordagem demasiadamente ampla, de modo que é preciso torná-la mais concreta. “Todo signo apunta, más allá de sí mismo, a algo y vale para esse algo; pero todo signo no es símbolo; diremos que el símbolo oculta em su aspiración una intencionalidad doble” (RICOEUR, 2004, p. 180), esclarece Ricoeur, e, para ilustrar essa afirmação, o exemplo dado é o da *mancha* ou do *impuro*. Tomadas como duas expressões significativas, os dois símbolos apresentam uma intencionalidade primeira ou literal que, como toda expressão significativa, implica no triunfo do signo convencional sobre o signo natural. As palavras “mancha” ou “impuro” não se parecem com a coisa significada, mas, sobre essa intencionalidade primeira, surge uma intencionalidade segunda que, através do sujo físico, aponta para certa situação do homem dentro do sagrado, que é, justamente, estar manchado, impuro, de tal maneira que, o sentido literal e manifesto aponta, pois, para além de si mesmo, para algo como uma mancha:

Así, en contraposición con los signos técnicos perfectamente transparentes que sólo dicen lo que quieren decir al plantear lo significado, los signos simbólicos son opacos, porque el primer sentido literal, patente, apunta a su vez analógicamente a um segundo sentido que sólo se da en él (...). Esta

opacidad constituye la intensidad misma del símbolo, inagotable – como se dirá – (RICOEUR, 2004, p. 180).

Como se percebe, “O esforço é grande e o homem é pequeno” (PESSOA, 1977, p. 79), mas uma vez interrogado, é preciso ouvir com paciência o que o mito tem a dizer, para que se desfaça a nuvem negra ao seu redor e a viagem possa continuar, como fizeram os antigos, *naquele tempo, naquele lugar*:

VI

Navegavam sem o mapa que faziam

(Atrás deixando conluios e conversas
Intrigas surdas de bordéis e paços)

Os homens sábios tinham concluído
Que só podia haver o já sabido:
Para a frente era só o inavegável
Sob o clamor de um sol inabitável

Indecifrada escrita de outros astros
No silêncio das zonas nebulosas
Trémula a bússola tacteava espaços

Depois surgiram as costas luminosas
Silêncios e palmares frescor ardente
E o brilho do visível frente a frente (ANDRESEN, 2015, *Navegações*, p. 40).

2. EXÍLIO-DESTERRO-ESTRANGEIRISMO

Como já apontado, tanto Reis quanto Sophia não buscam no próprio tempo o modelo exemplar de suas condutas. Tampouco enxergam nos homens a imagem ideal. Esse exemplo e essa imagem, ambos vão procurar nos deuses. Mas não quaisquer deuses nem de qualquer modo. Cada um, à sua própria maneira, verá na mitologia grega arcaica o caminho para atingirem seus propósitos. Porém, nesse mesmo mundo grego, no qual habitam Apolo e Dioniso, tomados como representantes máximos de duas visões predominantes e em si mesmas conflituosas, como se não bastasse, um terceiro deus, Cristo, se manifesta com toda a sua carga de significado, gerando, portanto, um fator a mais de choque nessa abordagem já prenhe de tensões e paradoxos.

Tendo isso em mente, e para que possamos estabelecer as rotas desse regresso ao tempo e espaço mítico de cada um, cumpre fixar alguns pontos estratégicos de parada nos quais possamos obter algumas informações que auxiliem no trajeto, a saber:

Sendo poetas modernos, por que tanto Reis quanto Sophia se consideram “exilados”, “desterrados” ou “estrangeiros” em seu próprio tempo?

Havendo um manifesto desejo de regresso por parte dos poetas em relação ao mundo mitológico dos gregos, o que cada um busca nesse tempo e nesse lugar?

Como o mito se encaixa nessa perspectiva e contribui para sua concretização?

Que entraves cada poeta encontra nesse projeto e que tensões resultam desse processo?

Nesse percurso, a fim de que possamos refletir a partir dessas perguntas, é importante ter em conta que, quando da abordagem de determinadas questões, ora os poetas caminharão lado a lado, numa espécie de consonância, ora seguirão por veredas próprias, afastando-se inicialmente, para, em algum momento adiante, voltarem a se encontrar.

Assim sendo, neste capítulo, nas subseções intituladas “*Aqui, neste misérriimo desterro*” e “*Num crescendo sem fim que nos desterra*”, procura-se analisar como a ideia de exílio-desterro-estrangeirismo está presente na obra de Reis e Sophia, respectivamente.

A intenção é identificar as razões desse sentimento de deslocamento que terá, como consequência, um afastamento da dimensão divina e mitológica. Uma vez

compreendidos os motivos pelos quais cada um se sente exilado no seu próprio tempo e lugar, é possível entender o papel decisivo do *mito como uma via de recuperação* desse tempo e desse espaço sagrados no grande projeto de regresso de cada um.

2.1 “Aqui, neste misérrimo desterro”

Tendo em vista o exposto, o primeiro ponto de tensão a ser abordado neste capítulo diz respeito à percepção comum de desconforto e inadaptação partilhada pelos dois poetas em relação ao próprio tempo presente e histórico. Em ambos os casos, ainda que de modos diferentes, os dois falam de um sentimento de perda, de quebra e de incompletude. Esse desconforto, no mais das vezes, aparece expresso a partir da ideia de *exílio* e de *desterro* e que a demasiada lucidez em relação às particularidades da própria época não faz mais do que acentuar, fazendo com que sintam uma espécie de estrangeirismo em relação a si mesmos. E as razões para tanto são várias.

Para Reis, trata-se de uma “época prolixa de inferioridades [...] de uma civilização que nunca foi completa” (REIS, 2003, p. 56). Essa mesma civilização é vista como sendo “pesada”, “postiça” (REIS, 2003, p. 65), “doente” (REIS, 2003, p. 74), “atrasada” (REIS, 2003, p. 119), “abjecta” (REIS, 2003, p. 139), “falsa e inimiga” (REIS, 2003, p. 162), em suma, uma época de cujo “ruído” e “fumo” (REIS, 2003, p. 62), de alguma maneira, é preciso se afastar.

Para Sophia, por sua vez, embora em um tom mais ameno, mas não menos isento de críticas, trata-se de uma civilização “exilante e mutilante onde nos emaranhamos” (ANDRESEN, 1978, p. 83), “uma época em que os problemas são cada vez mais difíceis” (ANDRESEN, 1997, p. 7), na qual “assiste-se a uma degradação” (ANDRESEN, 1989b, p. 12), enfim, uma civilização que, para ela, desde Sócrates, “traiu a imanência” (BREYNER; SENA, 2010, p. 139).

Esse sentimento, tantas vezes aludido na prosa, é um dos motores para o projeto de regresso que os dois vão intentar por meio da poesia, como se percebe já em uma das primeiras odes de Ricardo Reis, datada de 19 de junho de 1914:

A palidez do dia é levemente dourada.
O sol de Inverno faz luzir como orvalho as curvas
Dos troncos de ramos secos.
O frio leve treme.

*Desterrado da pátria antiquíssima da minha
Crença, consolado só por pensar nos deuses,
Aqueço-me trémulo
A outro sol do que este.*

O sol que havia sobre o Parténon e a Acrópole
O que alumiava os passos lentos e graves
De Aristóteles falando.
Mas Epicuro melhor

Me fala, com a sua cariciosa voz terrestre
Tendo para os deuses uma atitude também de deus,
Seren e vendo a vida
À distância a que está (REIS, 2007, p. 57, ênfase minha).

Desde o início, nesse poema, é possível perceber um contraste no qual predomina a ideia de placidez e tranquilidade. Termos como “palidez”, “levemente”, “leve”, “passos lentos”, “voz cariciosa” etc. são indicadores dessa relação. Entretanto, e esse é um dos principais eixos que se haverá de explorar de maneira mais aprofundada quando da abordagem das posturas apolínea e dionisíaca na obra do poeta, é importante ressaltar, desde já, que, embora muitas odes enunciem essa constante busca de uma espécie de sossego e serenidade, só em raríssimos momentos tal desejo se concretiza plenamente. É que longe da calma e da claridade do mundo antigo que tanto persegue, Reis não deixará de se contaminar pelo desconforto e agitação de seu próprio presente, sobretudo por conta da inexorável passagem do tempo e do medo da morte que em muitos sentidos ameaçam engoli-lo a todo instante e, desse modo, terminam por lançar variadas sombras nos luminosos espaços que cria para si mesmo e para as suas companheiras, Lídia, Cloe e Neera.

Ainda assim, o ambiente apresentado na primeira estrofe é de uma aparente tranquilidade, mas, bem dizendo, é de uma calmaria quase apática, banhada pela luz pálida e fraca de um sol que pouco aquece. Nada do *locus amoenus* claro e cheio de vida dos poetas árcades, tampouco um local propício ao festejo e à sensualidade de uma clássica ilha dos amores camoniana. Ao contrário, até os troncos são secos e nem mesmo o frio é intenso. Tudo aponta para a moderação, que será confirmada pela evocação de Epicuro, tido como superior a Aristóteles, na terceira estrofe. Mas não só. Note-se que é nesse ambiente pouco alegre que o poeta enuncia seu verdadeiro sentimento. Essa moderação nada tem a ver com os prazeres epicuristas, como se pode, inicialmente, pensar. Em vez disso, o que predomina é o enfático sentimento de desterro. E também não se trata de qualquer desterro. Como neoclássico, Reis não encontrará lugar na lírica do Setecentos, tampouco na

retomada ainda anterior do Renascimento. Sua crença e seu lugar, reforçados pelo superlativo “antiquíssima”, situam-se num tempo muito mais distante. Seu sol, carente de vigor – “aqueço-me trémulo” – é muito mais velho do que aquele que iluminou Bocage ou brilhou sobre Camões.

Trata-se, pois, do mesmo sol que havia sobre o Parténon e a Acrópole, o mesmo que pairava sobre os grandes sábios da Grécia antiga. É deles que Reis vai tirar as lições fundamentais de sua poética, como os passos lentos e a gravidade com que se conduzir. Dessas vozes humanas, o poeta ouvirá o exemplo de como se portar em relação aos deuses, eles, sim, os verdadeiros modelos para o homem. E uma vez que os deuses estão distantes, sua postura também será de distanciamento. Se, da altura onde habitam, observam a humanidade, o comportamento do poeta também será de um altivo observador, como comprovam os últimos versos, “Tendo para os deuses uma atitude também de deus/ Sereno e vendo a vida/ À distância a que está”.

Em outro momento, embora traga para a sua obra todo o peso de uma tradição de milênios – é sempre importante lembrar que Reis se autointitula, ao mesmo tempo, hedonista horaciano, epicurista e estoico – em ode escrita no dia 06 de abril de 1933, pouca coisa parece ter mudado. Ao contrário, o sentimento não só permanece, como aparenta ter recrudescido:

*Aqui, neste misérrimo desterro
Onde nem desterrado estou, habito,
Fiel, sem que queira, àquele antigo erro
Pelo qual sou proscrito.*

*O erro de querer ser igual a alguém
Feliz, em suma — quanto a sorte deu
A cada coração o único bem
De ele poder ser seu (REIS, 2007, p. 219, ênfase minha).*

Nessa ode, escrita com quatorze anos de diferença em relação à anterior, chama a atenção o fato de o superlativo ter mudado da pátria situada em um passado muito antigo e, portanto, distante, para um presente – “Aqui” – em que o sentimento de desterro e deslocamento é tão profundo que nem desterro é. Isso porque, mesmo alguém que é forçado a abandonar a própria terra ainda precisa ir para outro lugar e nele se estabelecer. No caso de Reis, a sensação de deslocamento é tão incisiva que o poeta não consegue enxergar em seu horizonte nada além das consequências de um erro antigo. Ou seja, o mesmo erro desde as primeiras odes, agora explicitamente confesso, e, por isso mesmo, um importante fator de tensão de toda a sua poética de

autodomínio e abdicação das paixões. Mas que erro seria esse? O de simplesmente “querer ser igual a alguém/ Feliz”.

Entretanto, embora lamente, é preciso considerar que mesmo essa felicidade falhada segue um projeto rigoroso. Reis conhece os motivos de seu próprio fracasso. E mais, está plenamente consciente de que nada pode fazer em relação a isso. Seu universo, como venho insistindo desde o início, segue uma estrutura muito rígida de organização que nada, nenhuma vontade, seja humana ou divina, pode alterar.

*Cada um cumpre o destino que lhe cumpre,
E deseja o destino que deseja;
Nem cumpre o que deseja,
Nem deseja o que cumpre.*

Como as pedras na orla dos canteiros
O Fado nos dispõe, e ali ficamos;
Que a Sorte nos fez postos
Onde houvemos de sê-lo.

Não tenhamos melhor conhecimento
Do que nos coube que de que nos coube.
Cumpramos o que somos.
Nada mais nos é dado (REIS, 2007, p. 123, ênfase minha).

Uma vez que o Destino é o senhor indiscutível de todo arbítrio, de nada adianta questioná-lo. Tudo está determinado por leis que fogem a qualquer entendimento¹⁹. Aparentemente resignado, sua postura diante do que não cede nem se abala por nenhuma súplica será a de uma falsa aceitação. Em sua alegada “altiva indiferença/ Às cousas passageiras” (REIS, 2007, p. 233) proporá que se aceite por vontade própria, e não por imposição, qualquer coisa que aconteça – “Cumpramos o que somos”. Postura, aliás, tipicamente estoica, quase verdadeira, não fosse a angústia que envolve a maior parte de suas odes e que a todo momento o denuncia, malfadando seu caminho em busca da virtude (do grego *αρετή*, *aretê*: “adaptação perfeita, excelência, virtude”) e da erradicação total das paixões (o conhecido *pathos*, *πάθος*, da tragédia clássica).

Talvez por isso esse modo contraditório de se portar em relação à adoção de ideais da Antiguidade, ora propagando a doutrina de abdicação e autarquia, ora deixando-se levar por um desejo de aproveitamento do instante, nunca total, posto

¹⁹ Obviamente, como veremos, isso não impede o homem de tentar perscrutá-lo. Essa é, aliás, uma das justificativas para a escolha de Apolo como um dos deuses basilares dos dois poetas, por ser justamente ele o senhor do famoso Oráculo de Delfos.

que sempre pincelado pela parcimônia epicurista, como na ode “Só o ter flores pela vista fora”:

*Só o ter flores pela vista fora
Nas áleas largas dos jardins exactos
Basta para podermos
Achar a vida leve.*

*De todo o esforço seguremos quedas
As mãos, brincando, pra que nos não tome
Do pulso, e nos arraste.
E vivamos assim,*

*Buscando o mínimo de dor ou gozo,
Bebendo a goles os instantes frescos,
Translúcidos como água
Em taças detalhadas,*

*Da vida pálida levando apenas
As rosas breves, os sorrisos vagos,
E as rápidas carícias
Dos instantes volúveis.*

*Pouco tão pouco pesará nos braços
Com que, exilados das supernas luzes,
Scolhermos do que fomos
O melhor pra lembrar*

*Quando, acabados pelas Parcas, formos,
Vultos solenes de repente antigos,
E cada vez mais sombras,
Ao encontro fatal*

*Do barco escuro no soturno rio,
E os nove abraços do horror estígio,
E o regaço insaciável
Da pátria de Plutão (REIS, 2007, p. 53-54).*

Como é possível perceber, pela leitura dos poemas, o sentimento de deslocamento em Reis assume várias facetas. Se, nas duas primeiras odes que apresentei, o exílio e o desterro estão relacionados ao tempo e ao espaço, nesta, o exílio aparece associado à ideia de morte – “exilados das supernas luzes, [...] / Quando, acabados pelas Parcas, formos”. Como nunca é demasiado repetir, o problema de Reis reside fundamentalmente nessa problemática, isto é, diante do medo da morte, é preciso encontrar uma maneira de enfrentar a consciência da finitude, que nele pesa como uma sentença sempre em vias de ser executada: “Em qualquer hora pode suceder-nos/ O que nos tudo mude” (REIS, 2007, p. 27).

Evidentemente, o peso dessa clarividência quase sempre anulará qualquer possibilidade de verdadeira fruição, colocando-o sempre à margem da própria

existência, como um triste observador do espetáculo do mundo. Se em um de seus versos lapidares afirma com a convicção de quem conhece uma grande verdade, “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (REIS, 2007, p. 60), não seria absurdo perguntar que mundo é esse e sob quais critérios foi eleito como palco de tal encenação.

Ao iniciar-se o espetáculo, parece haver no poeta qualquer espécie de calma, uma quase alegria. Ainda assim, nesse grande teatro, o drama não tarda em atar o nó que conduz, num crescendo, ao ápice da tragédia. Isso porque, diante do “horror estígio”, a luz superna se vai tornando cada vez mais sombria e o barco, embora ainda nem tenha chegado, está sempre na urgência de partir rumo ao “regaço insaciável/ Da pátria de Plutão”. Por isso o exórdio a respeito do “só o ter flores pela vista fora”.

Perceba-se, porém, que não se trata de um ato de colher flores, cheirá-las, presenteá-las, fazer delas um adorno. Nesses jardins sempre “exactos”, não sobra nenhum espaço para a liberdade além da contemplação. Tê-las diante dos olhos basta para “*achar a vida leve*”, o que também não significa que ela o seja. E mesmo quando se arrisca a ir além da passiva observação, a atitude imediata é abandoná-las tão logo as tenha nas mãos, como na famosa ode “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”, na qual, em certa altura, conclama:

Colhamos flores, *pega tu nelas e deixa-as*
No colo, e que o seu perfume suavize o momento –
Esse momento em que sossegadamente não cremos em nada,
Pagãos inocentes da decadência (REIS, 2007, p. 50, ênfase minha).

Essa ode, de matriz nomeadamente epicurista, confirma a posição moderada em relação a qualquer tipo de prazer, já explícito no verso do poema anterior, “De todo esforço seguremos quedas/ As mãos”. Claro que essa postura, se levada em conta por versos isolados, até poderia causar a impressão de que Reis possui um projeto que se efetiva: “E vivamos assim/ Buscando o mínimo de dor ou gozo” etc. Entretanto, o grande entrave ao seu propósito se encontra, paradoxalmente, em uma das coisas que mais preza: *a lúcida consciência de se saber consciente*. Não é outra, senão essa, a postura explícita na ode “Tirem-me os deuses”:

Tirem-me os deuses
Em seu arbítrio
Superior e urdido às escondidas
O Amor, gloria e riqueza.

*Tirem, mas deixem-me,
Deixem-me apenas
A consciência lúcida e solene
Das coisas e dos seres [...] (REIS, 2007, p. 85, ênfase minha).*

Essa problemática da lúcida consciência, muito próxima da questão exposta no poema “Ela canta, pobre ceifeira”, de Fernando Pessoa, é assunto ao qual voltarei nos capítulos posteriores, sobretudo ao tratar da sobriedade apolínea e do êxtase dionisíaco. Por hora, basta que se perceba o quanto, embora atribua a organização do universo a forças superiores e proclame que a única saída do homem seja esse fato – “Só de aceitar tenhamos a ciência” (REIS, 2007, p. 20) – Reis mantém uma postura que passa ao largo de qualquer resignação verdadeira:

*[...]
Se não houver em mim poder que vença
As Parcas três e as moles do futuro.
Já me deem os deuses
O poder de sabê-lo [...] (REIS, 2007, p. 26, ênfase minha).*

Diante dessa perspectiva, parece lícito questionar os motivos pelos quais o poeta não consegue cumprir os ideais como ele mesmo os propõe. E a resposta, por detrás da aparente simplicidade, esconde uma gama imensa de tensões e paradoxos. Mas antes de apresentá-la, consideremos a seguinte ode, que, acredito, é uma das chaves de entendimento para esse dilema:

*Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros
Onde quer que moremos. Tudo é alheio
Nem fala língua nossa.
Façamos de nós mesmos o retiro
Onde esconder-nos, tímidos do insulto
Do tumulto do mundo.
Que quer o amor mais que não ser dos outros?
Como um segredo dito nos mistérios,
Seja sacro por nosso (REIS, 2007, p. 201).*

Outra vez dirigindo-se à Lídia, que, aliás, em comparação às outras duas interlocutoras, Cloe e Neera, é a que mais aparece nos poemas – embora sempre cumprindo, como as demais, somente o papel de ouvir, muda e passivamente, os lamentos do poeta – nessa ode, Reis afirma que “ignoramos”, isto é, nada conhecemos. Mas nada o quê? O poeta não diz especificamente. Aliás, note-se o uso abundante dos termos e expressões – “Onde quer que”; “Tudo”; “outros”; “tumulto do

mundo”; “um segredo”; “nos mistérios” – como elementos intensificadores dessa indefinição. Mas o que chama a atenção desde o começo é que, embora não diga exatamente em que consistem, uma coisa é certa: a consequência delas é um profundo sentimento de estrangeirismo.

Além disso, diante desse mundo cujo espetáculo se converteu em tumulto, mesmo sem saber direito em que consiste esse “tudo” que “é alheio” – “Lídia, ignoramos” – o modo de encará-lo é sustentar a necessidade de fazer de si mesmo um retiro. É admitir que existe um mistério. E mais, um mistério sagrado: “um segredo dito nos mistérios, / [...] sacro por nosso”.

Se o sentimento predominante nesses poemas é o de estrangeirismo, muito próximo, em certo sentido, do “estrangeiro aqui como em toda a parte” (CAMPOS, 2007, p. 152), de Álvaro de Campos ao visitar Lisboa, diferente do colega, porém que se deixará partir no “espelho mágico em que me revia idêntico” (CAMPOS, 2007, p. 152), mas continuará se enxergando em cada “fragmento fatídico” (CAMPOS, 2007, p. 152), Reis insistirá na possibilidade de preservação da inteireza por meio da autarquia: “Façamos de nós mesmos o retiro/ Onde esconder-nos, tímidos do insulto/ Do tumulto do mundo” (REIS, 2007, p. 201).

Como já dito, esse sentimento de exílio-desterro-estrangeirismo apresenta inúmeras facetas e atinge variadas instâncias da visão de mundo do poeta. Inclusive a dimensão divina. Como sabemos, para Reis, nem os deuses estão isentos dos inescrutáveis desígnios do Destino. E dentre esses desígnios está inclusa a possibilidade de desterro também para eles:

*Os deuses desterrados,
Os irmãos de Saturno,
Às vezes, no crepúsculo
Vêm espreitar a vida.*

*Vêm então ter connosco
Remorsos e saudades
E sentimentos falsos.
É a presença deles,
Deuses que o destroná-los
Tornou espirituais,
De matéria vencida,
Longínqua e inactiva.*

*Vêm, inúteis forças,
Solicitar em nós
As dores e os cansaços,
Que nos tiram da mão,
Como a um bêbedo mole,*

A taça da alegria.

Vêm fazer-nos crer,
Despeitadas ruínas
De primitivas forças,
Que o mundo é mais extenso
Que o que se vê e palpa,
Para que ofendamos
A Júpiter e a Apolo.

Assim até à beira
Terrena do horizonte
Hiperíon no crepúsculo
Vem chorar pelo carro
Que Apolo lhe roubou.

E o poente tem cores
Da dor dum deus longínquo
E ouve-se soluçar
Para além das esferas...

Assim choram os deuses (REIS, 2007, p. 46-47, ênfase minha).

Alinhado ao pensamento de Hesíodo, poeta que, assim como Homero, a partir de poemas fundantes, “deu” aos gregos os seus deuses, Reis, para falar do desterro a que podem estar sujeitos não só os homens, mas também as divindades, retoma, nessa ode, as consequências do episódio conhecido como “Titanomaquia”. Na famosa *Teogonia*, tida como o mais antigo tratado sobre as divindades gregas, Hesíodo narra a batalha entre a primeira geração de deuses, os Titãs, liderados por Cronos, contra a segunda geração, os chamados deuses olímpicos, liderados por Zeus. Como se sabe, Zeus saiu vencedor e lançou a geração derrotada na prisão do Tártaro. A partir daí, distribuiu entre os deuses que o apoiaram a sua porção no Cosmo, como os mares a Posídon, o mundo inferior a Hades, ambos seus irmãos, reservando para si a soberania do Céu etc.

Para melhor ilustração do episódio retomado por Reis, transcrevo, a seguir, um trecho em que Hesíodo conta um dos momentos de maior ação de toda a batalha travada entre os imortais. Com a ajuda dos monstros hecatônquiros ou centimanos, Cotos, Briareu e Giges²⁰, criaturas de cem braços, filhos dos titãs Urano e Gaia, Zeus conseguiu subjugar seus inimigos e lançá-los nas profundezas da terra:

²⁰ Interessante notar que os três gigantes em questão inicialmente ajudaram seu irmão, Cronos, a vencer Urano, seu pai. Diante do horror de ter gerado tão monstruosas criaturas, Urano os havia prendido no Tártaro, de onde foram libertados e ajudaram na revolta que terminaria com a castração de Urano. Entretanto, logo após a vitória, foi a vez de Cronos prendê-los novamente no Tártaro, de onde foram outra vez libertados por Zeus. Vencida a nova batalha, diferentemente do que fizeram Urano e Cronos, Zeus, o “justo pai dos deuses”, concedeu aos gigantes, como forma de gratidão, um posto de guarda no brumoso Tártaro. “Aí Giges, Cotos e Briareu magnânimo/ habitam, guardas fiéis de Zeus porta-égide” (HESÍODO, 1995, p. 110).

Não mais Zeus continha seu furor e deste furor logo encheram-se suas vísceras e toda violência ele mostrava. Do céu e do Olimpo relampejando avançava sempre, os raios com trovões e relâmpagos juntos voavam do grosso braço, rodopiando a chama sagrada densos. A terra nutriz retumbava ao redor queimando-se, crepitou ao fogo vasta floresta, fervia o chão todo e as correntes do Oceano e o mar infecundo, o sopro quente atava os Titãs terrestres, a chama atingia vasta o ar divino, apesar de fortes cegava-os nos olhos o brilhar fulgurante de raio e relâmpago. O calor prodigioso traspassou o Caos. Parecia, a ver-se com olhos e ouvir-se com ouvidos a voz, quando Terra e o Céu amplo lá em cima tocavam-se, tão grande clangor erguia-se dela desabada e dele desabando-se por cima, tal o clangor dos Deuses batendo-se na luta. Os ventos revolviam o tremor de terra, a poeira, o trovão, o relâmpago e o raio flamante, dardos de Zeus grande, e levavam alarido e voz ao meio das frentes, estrondo imenso erguia-se da discórdia atroz. Mostrava-se o poder dos braços. A batalha decaí. Antes, uns contra outros atacavam-se tenazes em violentas batalhas. Na frente despertaram áspero combate Cotos, Briareu e Giges insaciável de guerra. Trezentas pedras dos grossos braços lançavam seguidas e cobriram de golpes os Titãs. *E sob a terra de amplas vias lançaram-nos e prenderam em prisões dolorosas vencidos pelos braços apesar de soberbos, tão longe sob a terra quanto é da terra o céu, pois tanto o é da terra o Tártaro nevoenta* (HESÍODO, 1995, p. 109-110, ênfase minha).

Como se pode perceber, são esses mesmos deuses que foram desterrados, “Os irmãos de Saturno”²¹, como figuram no poema, que, às vezes, vêm espreitar, não o mundo, porque continuam presos no Tártaro, mas o pensamento humano na tentativa de influenciá-lo. Sobre eles, também incidiu a vontade do Destino, pois ainda conforme consta na *Teogonia*, foi por conselho de Reia, que Zeus libertou os hecatônquiros, uma vez que estava determinado por uma profecia que os olímpicos “teriam com eles vitória e renome esplêndido” (HESÍODO, 1995, p. 107). Ou seja, o destino dos Titãs, embora forças primordiais, também já estava traçado por essa instância suprema que é o Fado. Daí, reforçando a visão aprendida em Homero, Reis insistir tanto na hierarquia homens-deuses-Destino.

²¹ Nome romano de Cronos.

Voltando à ode, é importante perceber como, tanto homens quanto deuses, encontram-se na mesma situação de desterro. Por isso eles “Vêm então ter connosco/ Remorsos e saudades/ E sentimentos falsos” (REIS, 2007, p. 46). Mas por que falsos? Porque Reis não os reconhece como deuses reinantes, mas, sim, divindades destronadas. Não são eles, portanto, que governam o mundo, posto que são feitos de “matéria vencida” e, por isso mesmo, espirituais, longínquos e inativos.

Paradoxalmente, apesar de percebê-los como “inúteis forças”, essas presenças não deixam de afetar os homens de alguma maneira. Como se não aceitassem a derrota, tentam fazer com que os mortais acreditem que há mais mundo do que aquilo que os sentidos captam. Ou seja, vêm forçar os homens, para usar as já referidas palavras de Sophia, a “trair a imanência”, a pensar em outros deuses que não os que presidem o mundo. Por isso, para Reis, tal postura consiste numa ofensa a Júpiter e a Apolo, representantes das divindades vencedoras.

Para reforçar ainda mais os sentidos dessa drástica mudança no universo mítico grego, Reis traz à baila ainda o exemplo de Hipérion, antiga divindade associada ao sol, mas que, com o tempo, foi totalmente suplantada por Apolo. Eis a razão de vir “chorar pelo carro/ Que Apolo lhe roubou” (REIS, 2007, p. 47). Sentindo-se também um desterrado, Reis projeta no poente a dor de um deus longínquo, dor essa que pode muito bem ser uma dor sua. Isso porque, seu sentimento de desterro é tão profundo que, apesar de firmar a crença em Júpiter e Apolo, não deixa de se identificar com o ressentimento dos derrotados. Desse modo, ao triste verso final “Assim choram os deuses” (REIS, 2007, p. 47), poderia ser acrescentada a expressão “Assim [choro eu da mesma maneira que] choram os deuses”.

Mas Reis não é ingênuo. Sabedor de que contra o Destino nada pode ser feito, sua postura oscilará entre o lamento, que sempre tentará esconder, e a constante afirmação de uma apenas aparente resignação. Não seria um erro, portanto, afirmar que, às vezes, Reis consegue vencer a si mesmo, dominar-se a ponto de, ao menos por instantes, abandonar a terrível consciência da finitude. Esse é o sentido fundamental expresso, por exemplo, no poema “É tão suave a fuga deste dia”:

É tão suave a fuga *deste dia*,
Lídia, que não parece que vivemos.
Sem dúvida que os deuses
Nos são gratos esta hora,

Em paga nobre desta fé que temos

*Na exilada verdade dos seus corpos
Nos dão o alto prémio
De nos deixarem ser*

*Convivas lúcidos da sua calma,
Herdeiros um momento do seu jeito
De viver toda a vida
Dentro dum só momento,*

*Dum só momento, Lídia, em que afastados
Das terrenas angústias recebemos
Olímpicas delícias
Dentro das nossas almas.*

*E um só momento nos sentimos deuses
Imortais pela calma que vestimos
E a altiva indiferença
Às cousas passageiras*

*Como quem guarda a coroa da vitória
Estes fanados louros de um só dia
Guardemos para termos,
No futuro enrugado,*

*Perene à nossa vista a certa prova
De que um momento os deuses nos amaram
E nos deram uma hora
Não nossa, mas do Olimpo (REIS, 2003, p. 233, ênfase minha).*

Antes de qualquer comentário, é impossível não notar a repetição, por nove vezes, da ideia de agora. Somente a expressão “um momento” (às vezes acrescida da preposição aglutinada em + um = num), aparece cinco vezes. Essa insistência é sintomática em relação ao que dizem os dois primeiros versos, “É tão suave a fuga *deste dia*,/ Lídia, que não parece que vivemos”. Isso porque, para o poeta, toda a vida, em geral, é uma vida sem glória e plena de angústia, como se observa no pequeno poema “Inglória é a vida, e inglório o conhecê-la”:

*Inglória é a vida, e inglório o conhecê-la.
Quantos, se pensam, não se reconhecem
Os que se conheceram!
A cada hora se muda não só a hora
Mas o que se crê nela, e a vida passa
Entre viver e ser (REIS, 2007, p. 168).*

Diante de uma visão tão pessimista da própria existência, é fácil compreender o alívio que o poeta sente quando, por um momento que seja, consegue perceber a calma na “suave fuga deste dia” da ode anterior. Daí a insistência nos termos relacionados ao presente. É como se, por meio da repetição, no poema, tentasse preservar da aniquilação esse efêmero momento de placidez e serenidade.

De modo semelhante ainda, os dois poemas falam da questão da crença. Inconstante é a vida, inconstante é o poeta, e se, “A cada hora se muda não só a hora”, por consequência, inconstante também é a convicção em relação ao que se crê a cada momento. Entretanto, como ele mesmo afirma em um dos excertos da prosa, sendo os deuses uma verdade, diferentemente dos conceitos morais, que permitem variação de acordo com a circunstância, os conceitos de verdade e de erro não comportam oscilação: “Por exemplo: a existência de Deus não pode ser verdadeira agora e logo falsa, verdadeira em certas circunstâncias e falsa em outras” (REIS, 2003, p. 255). Obviamente, como estamos tratando de Ricardo Reis, dado seu comprovado histórico de inconstâncias, em um momento ou outro, também essa ideia é posta em xeque como um de seus muitos paradoxos.

Ainda assim, note-se que, se o momento é calmo, ele o é graças aos deuses: – “Sem dúvida que os deuses/ Nos são gratos esta hora”. Vem deles, pois, essa tranquilidade, como uma espécie de recompensa dada aos humanos por manterem a fé, “na exilada verdade de seus corpos”. Mas por que apenas “um momento”? Porque, por mais que seja um “alto prêmio”, o que eles permitem é que os homens sejam apenas “convivas *lúcidos* da sua calma”. E como sabemos, em Reis, lucidez implica a aguda consciência da finitude. Por isso o momento é *apenas* ele. O poeta não alimenta esperanças de um prolongamento dessa calma porque sabe, assim como Fernando Pessoa ele-mesmo, que “Os Deuses vendem quando dão (PESSOA, 1977, p. 71) e que esperar deles mais do que o que concedem no instante resultaria apenas em um esforço inútil. Assim sendo, conforme canta, é preciso sempre aceitar o que acontece, seja bom ou ruim, pois:

*Só esta liberdade nos concedem
Os deuses: submetemo-nos
Ao seu domínio por vontade nossa.
Mais vale assim fazermos
Porque só na ilusão da liberdade
A liberdade existe.*

*Nem outro jeito os deuses, sobre quem
O eterno fado pesa,
Usam para seu calmo e possuído
Convencimento antigo
De que é divina e livre a sua vida.
Nós, imitando os deuses,
Tão pouco livres como eles no Olimpo,
Como quem pela areia
Ergue castelos para encher os olhos,
Ergamos nossa vida*

E os deuses saberão agradecer-nos
O sermos tão como eles (REIS, 2007, p. 68, ênfase minha).

Como se nota, para Reis, ninguém é verdadeiramente livre. Sobre os homens pesa a vontade dos deuses e sobre os deuses, os desígnios do eterno Fado, que, por extensão, igualmente rege a vida dos mortais. Diante desse quadro, o que resta ao homem então? *Imitar os deuses, seguir-lhes o exemplo*, no sentido de que, no entendimento de Reis, eles jamais se rebelam – “[...] os deuses não são/ Mais que as estrelas súbditas do Fado” (REIS, 2007, p.304). Pelo contrário, no lugar de se insurgirem, fazem de conta que são livres, e ainda mais, crendo nessa verdade, terminam por vivenciá-la de modo “verdadeiro”. A única diferença, nesse caso, é que *os deuses sabem ser indiferentes* a esse fato, enquanto, para o poeta, tal atitude é praticamente impossível.

Sob essa perspectiva, de certo modo, não é só a imortalidade que Reis inveja nos deuses, mas essa capacidade que, segundo ele mesmo, eles possuem de se convencerem de que são livres. Como visto, às vezes, Reis também se convence dessa ilusão. A diferença, entretanto, está no fato de que

Os deuses são os mesmos,
Sempre claros e calmos,
Cheios de eternidade
E desprezo por nós (REIS, 2007, p. 44).

Ou seja, diferente do homem, além de imortais, convencidos da própria liberdade, os deuses têm *constância* em relação a essa postura. Algo que, como visto, ironicamente, o heterônimo que mais defende a disciplina, está muito longe de a possuir. É, pois, precisamente essa a análise feita por Frederico Reis, ao sintetizar a filosofia da obra do possível parente, classificando-a como um “epicurismo triste”, e à qual aludimos na introdução deste trabalho, mas que convém retomar, ampliando-a:

Resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis. Tentaremos sintetizá-la. Cada qual de nós — opina o Poeta — deve viver a sua própria vida, isolando-se dos outros e procurando apenas, dentro de uma sobriedade individualista, o que lhe agrada e lhe apraz. Não deve procurar os prazeres violentos, e não deve fugir às sensações dolorosas que não sejam extremas. Buscando o mínimo de dor ou [...], o homem deve procurar sobretudo a calma, a tranquilidade, abstenendo-se do esforço e da actividade útil. Esta doutrina, dá-a o poeta por temporária. É enquanto os bárbaros (os cristãos) dominam que a atitude dos pagãos deve ser esta. Uma vez desaparecido (se desaparecer) o império dos bárbaros, a atitude pode então ser outra. Por ora não pode ser senão esta. Devemos buscar dar-nos a ilusão

da calma, da liberdade e da felicidade, coisas inatingíveis porque, quanto à liberdade, os próprios deuses — sobre que pesa o Fado — a não têm; quanto à felicidade, não a pode ter quem está exilado da sua fé e do meio onde a sua alma devia viver; e quanto à calma, quem vive na angústia complexa de hoje, quem vive sempre à espera da morte, dificilmente pode fingir-se calmo. A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer. Tudo isto se apoia num fenómeno psicológico interessante: numa crença real [?] e verdadeira nos deuses da Grécia antiga, admitindo Cristo [...] como um deus a mais, mas mais nada — ideia esta de acordo com o paganismo e talvez em parte inspirada pela ideia (puramente pagã) de Alberto Caeiro de que o Menino Jesus era «o deus que faltava» (REIS, 2003, p. 280-81).

A citação, apesar de longa é elucidativa. Em primeiro lugar, com o intuito de explicar os motivos dessa alegada tristeza, Frederico Reis apresenta o que seria a visão do próprio Ricardo Reis sobre o melhor modo de viver a vida. E que modo seria esse? *Isolando-se dos outros*, o que abre margem para que entendamos, isolando-se das pessoas e do próprio tempo, da tal civilização que vê como inimiga, conforme já citado anteriormente. Mas não basta apenas se isolar, é preciso *viver de modo sóbrio e individualista*, o que implica não se envolver emocionalmente com nada – razão, por exemplo, do modo plástico, retórico e pouco afetivo com se dirige às suas interlocutoras – “Não quero, Cloe, teu amor, que oprime/ Porque me exige amor. Quero ser livre” (REIS, 2007, p. 189). Ademais, é necessário não procurar prazeres violentos, mas fugir das sensações que não sejam dolorosas ao extremo, o que permite compreender por que a predominância de uma postura apolínea em seus versos, que, conforme veremos, quase sempre funciona como uma via de contenção de qualquer entusiasmo dionisíaco – “Prazer, mas devagar, Lídia [...] / Gozemos escondidos. A sorte inveja, Lídia. Emudeçamos” (REIS, 2007, p. 36). E por fim, para o poeta, é necessário viver sobretudo buscando a calma, a tranquilidade, evitando qualquer esforço ou atividade inúteis, conforme alerta no poema:

“Cuidas, ínvio, que cumpres, apertando
Teus infecundos, trabalhosos dias
Em feixes de hirta lenha,
[...]
A tua lenha é só peso que levas” (REIS, 2007, p. 37).

Essa doutrina, porém, como explica Frederico Reis, é temporária. E a condição para que passe a ser definitiva implica o triunfo do seu grande projeto de restauração do paganismo em meio a uma corrompida e adoentada civilização cristã, que, justamente por ter suplantado a grega, é vista como um império de bárbaros, cuja

moral “é a moral da fraqueza e da incompetência” (REIS, 2003, p. 90). Obviamente, esse processo de regresso da religião pagã não é algo fácil de acontecer, e nem mesmo é certo que aconteça, posto que exige “apenas” a extinção da civilização cristã. Ainda assim, por “estulta” que pareça a tarefa, “em um mundo que de todo, até a medula dos seus ossos, se cristianizou e ruiu” (REIS, 2003, p. 165) ela existe e, conforme veremos de maneira mais detida ao tratarmos do mito cristão, é pensada em termos de um austero e agressivo projeto de efetivação, o que pode ser percebido pelos trechos:

O homem, que deseja levar os modernos pela mão, outra vez pelo caminho do Olimpo, tem, não só que *desviá-los da senda cristã*, o que já é difícil, mas também *tirá-los daqueles falsos atalhos e cursos desviados por onde os têm conduzido os pretensos renovadores ou sequazes do velho espírito pagão*. Quanto em nossos dias se tem dito sobre o paganismo peca por formal por não atingir, para além das aparências do paganismo, o seu íntimo espírito vivo (REIS, 2007, p. 70, ênfase minha).

Não exemplifiquemos exaustivamente, que a tarefa, sobre ser inútil, seria penosamente longa. *Enumerar todo o lixo cristão com pretensões pagãs* dos Matthew Arnolds, dos Oscar Wildes e dos Walter Paters do baixo-cristismo, *seria enfadonho e desolador*. *Esta gente julgava estar com os antigos quando ia de encontro ao cristismo* por o que elas [sic] chamariam razões estéticas; não passam de discípulos cristãos, nem sequer do paganismo, mas apenas de certas escolas filosóficas que o paganismo produziu. Epicuristas cristãos, hedonistas católicos, estóicos de um pórtico judeu, deixemo-los na podridão estulta dos que *quiseram aceitar os deuses sem saber de que matéria eles eram feitos*, dos que quiseram seguir os filósofos da antiguidade, no que eles tinham de essencial, sem saber o que é que eles tinham de essencial, nem por que caminho iam (REIS, 2007, p. 79, ênfase minha).

Como se vê, não se trata de uma tarefa fácil e nem mesmo apresenta um único foco definido. Para Reis, não só os cristãos assumidos em sua fé devem ser combatidos, como até mesmo aqueles que se autodenominam pagãos, mas que, apenas por seguirem certos ideais que acreditam oriundos do paganismo, na verdade, não passam de um erro e um desvio em relação ao verdadeiro espírito da doutrina. Por isso, até que tal propósito não se concretize, conforme explica Frederico Reis, é preciso assumir uma postura que ofereça condições de sobrevivência a alguém que em tudo está distante do tempo e do espaço nos quais deveria existir. Daí a ideia de *ilusão* da calma, *ilusão* da liberdade e *ilusão* da felicidade. Ou seja, embora sempre busque o contrário, Ricardo Reis tem a plena consciência de que o tempo em que vive não lhe oferece as condições minimamente necessárias para ser *verdadeiramente calmo, verdadeiramente livre e verdadeiramente feliz*.

Com relação à calma, como diz Frederico Reis, “quem vive na *angústia complexa de hoje*, quem vive sempre à *espera da morte*, dificilmente pode fingir-se calmo”. Essa “angústia complexa de hoje” é um dos motivos que o leva a afastar-se da cidade e refugiar-se no campo:

*Aqui, Neera, longe
De homens e de cidades,
Por ninguém nos tolher
O passo, nem vedarem
A nossa vista as casas,
Podemos crer-nos livres.*

Bem sei, ó flava, que inda
Nos tolhe a vida o corpo,
E não temos a mão
Onde temos a alma;
Bem sei que mesmo aqui
Se nos gasta esta carne
Que os deuses concederam
Ao estado antes de Averno.

Mas aqui não nos prendem
Mais coisas do que a vida,
Mãos alheias não tomam
Do nosso braço, ou passos
Humanos se atravessam
Pelo nosso caminho.

Não nos sentimos presos
Senão com pensar nisso,
Por isso não pensemos
E deixemo-nos crer
Na inteira liberdade
Que é a ilusão que agora
Nos torna iguais dos deuses (REIS, 2007, p. 69-70, ênfase minha).

Fugir para o campo, nesse contexto, é um modo de o poeta escapar do burburinho e do *tumulto* “de homens e de cidades”. É aproximar-se de um lugar onde a presença dos deuses se faz mais visível e que sempre, cedo ou tarde, faz-se perceber, como, em dado momento, diz outra ode:

*O deus Pã não morreu,
Cada campo que mostra
Aos sorrisos de Apolo
Os peitos nus de Ceres —
Cedo ou tarde vereis
Por lá aparecer
O deus Pã, o imortal [...]* (REIS, 2007, p. 44, ênfase minha)

Voltando ao poema anterior, é nesse local que o poeta afirma ainda poder acreditar-se livre, mesmo sabendo que, de fato, não o é. Mas ainda que o campo propicie um ambiente melhor e mais ameno do que o da cidade, a consciência da finitude lembra-o a todo instante de que “não temos a mão/ Onde temos a alma”. Mesmo fugindo, o tempo continua passando e impondo seus efeitos sobre “esta carne/ Que os deuses concederam”. Entretanto, ao menos no ambiente bucólico o único limitador do homem passa a ser o próprio homem, ou melhor, a sua própria consciência. Por isso o conselho de não pensar nessa limitação. Em vez disso, a melhor atitude é a de se deixar levar pela ilusão da liberdade que, assim efetivada, “nos torna iguais aos deuses”.

Entretanto, aceitar essa ilusão não resolve o problema. É preciso jamais esquecer que o entrave para que o poeta possa se sentir calmo não está só na “angústia complexa de hoje”, ou na presença do cristianismo, mas sobretudo na obsessão com o tema da morte. Ou, para usar as palavras de Eduardo Lourenço, “dessa imaginação terrorizada e íntima da morte, esforçando-se por se libertar dela pelo esgotamento da ideia mesma da morte” (LOURENÇO, 2013, p. 59). A esse respeito, praticamente todas as odes de Reis, de modo mais ou menos explícito, terminam por aludir ao tema, como comprovam os poemas já mencionados e os que ainda estão por analisar. Por isso, não vou me deter, neste momento, mais a fundo nessa questão, posto que ela acompanha o trabalho como um todo. No entanto, a título de exemplificação, vale a transcrição da ode XIII, “Olho os campos, Neera” a fim de que percebamos que nem mesmo esse campo como lugar ideal está isento de tensões:

*Olho os campos, Neera,
Campos, campos, e sofro
Já o frio da sombra
Em que não terei olhos.
A caveira antessinto
Que serei não sentindo,
Ou só quanto o que ignoro
Me incógnito ministre.
E menos ao instante
Choro, que a mim futuro.
Súbdito ausente e nulo
Do universal destino (REIS, 2007, p. 29, ênfase minha).*

Conforme fez notar Frederico Reis, dificilmente alguém que está constantemente à espera da morte pode fingir-se calmo. E para lembrar ainda mais

uma vez as palavras de Eduardo Lourenço, “O dado central da visão do [...] heterónimo é sempre o mesmo: *ser consciente é ser infeliz*” (LOURENÇO, 2013, p. 49, ênfase do autor). Não importa onde esteja. No lugar de aproveitar a visão dos campos como uma paisagem que lhe possa inspirar tranquilidade, o que Reis vê é somente morte. A consciência da finitude o lembra de que vive no instante e não há nisso nenhum aproveitamento, posto que, pela própria natureza, efêmera e sempre urgente, esse mesmo instante fatalmente passa.

Em relação à liberdade, conforme já mencionado algumas vezes, nem os deuses a têm. Quanto a isso, porém, Reis parece não se preocupar em demasia. Na verdade, essa percepção até funciona como uma espécie de consolo: saber que os deuses não são livres é, por negativa que seja a analogia, de algum modo, assemelhar-se a eles. Ademais, a sua orgulhosa ideia de submissão por vontade própria aparenta funcionar como uma espécie de solução paliativa para essa questão. Saída bastante precária, é claro, mas, tendo ele a plena percepção de que o Destino rege o universo por leis ignotas e inflexíveis, parece-lhe mais fácil se resignar em relação a algo que foge completamente ao seu controle do que em relação a algo contra o que possa, de alguma maneira, tentar agir para mudar.

Finalmente, em relação à felicidade, para que pudesse verdadeiramente alcançá-la, seria preciso que vivesse em outro tempo, no qual a sua fé não fosse uma virtude inútil, já que, como diz Frederico Reis, “quanto à felicidade, não a pode ter quem está exilado da sua fé e do meio onde a sua alma devia viver” (REIS, 2003, p. 280). Para ser calmo, livre e feliz, é preciso escapar da angústia complexa desse tempo presente, histórico e dessacralizado que, justamente por ser histórico e em constante devir, lembra-o a todo instante da sua condição efêmera e mortal.

Mas como reagir em semelhantes condições? Ora, basta voltar às palavras de Frederico Reis:

A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer. Tudo isto se apoia num fenómeno psicológico interessante: numa crença real [?] e verdadeira nos deuses da Grécia antiga, admitindo Cristo [...] como um deus a mais, mas mais nada (REIS, 2003, p. 281).

Ora, se tudo parece tão bem alinhado, por que ainda a tristeza e as angústias? Bem, a esta altura, as razões não são difíceis de serem localizadas: Primeiro, a Grécia antiga não existe mais e, conseqüentemente, com ela, não existe mais sua alma

antiga. Segundo, o cristianismo não desapareceu e nem demonstra sequer estar enfraquecido, de modo que o projeto de fazer renascer a crença nos deuses antigos fica seriamente comprometido. Terceiro, é preciso encontrar um modo de incorporar Cristo ao panteão sem que isso implique aceitar o cristianismo, que permanece como algo a ser combatido.

Assim sendo, como proceder diante de um quadro tão adverso em que o sentimento de exílio, desterro e estrangeirismo parece ter poucas chances de reversão? Eis onde, conforme dito, entra o mito como uma via fundamental de regresso a partir da qual, se compreendida de maneira adequada, não só se torna possível um retorno ao tempo sagrado dos deuses, como se cria uma ponte de comunicação entre o arcaico e o contemporâneo.

Antes disso, porém, é preciso explorar os sentidos desse mesmo sentimento de exílio-desterro-estrangeirismo igualmente na visão de Sophia.

2.2 “Num crescendo sem fim que nos desterra”

Já no primeiro poema do primeiro livro publicado, *Poesia* (1944), Sophia escreve o seguinte:

Apesar das ruínas e da morte,
Onde sempre acabou cada ilusão,
A força dos meus sonhos é tão forte,
Que de tudo renasce a exaltação
E nunca as minhas mãos ficam vazias (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 25,
ênfase minha).

Trata-se, evidentemente, de um poema com uma extraordinária força positiva e esperançosa, que afirma o poder de renascimento por meio do sonho. Entretanto, essa força positiva implica, pela própria existência, o seu impulso contrário: a negatividade presente nas ruínas e na morte, obviamente anteriores a esse sonho de restauração. A constatação é clara: nada pode renascer, se não tiver anteriormente morrido. E se toda a obra de Reis pode ser lida como uma tentativa de remediar os piores efeitos da fatalidade, em um mundo de todo corrompido, no qual tanto a “alma antiga” quanto os deuses e, conseqüentemente, a sacralidade se perderam, na obra de Sophia como um todo, por sua vez, também é possível encontrar a existência de uma grande ruptura, “O instante em que se quebra a aliança do homem com as coisas”

(ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 31), o momento em que algo “se perdeu do que era eterno/ E separou o seu corpo da unidade” (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 34), em que “A raiz da paisagem foi cortada/ [e] Tudo flutua ausente e dividido/ [...] sem nome e sem ruído” (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 88).

Assim como Reis, além da cisão, Sophia também fala de um sentimento de exílio-desterro-estrangeirismo que, à semelhança do poeta das odes, culmina em uma série de tensões e paradoxos que, por força, será preciso enfrentar. Um desses primeiros indícios está no poema “Jardim”, também de *Poesia*:

JARDIM

Alguém diz:
«Aqui *antigamente* houve roseiras» —
Então as horas
Afastam-se estrangeiras,
Como se o tempo fosse feito de demoras (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p.58, ênfase minha).

Esse breve poema apresenta dois importantes fatores de ruptura: o do espaço e o do tempo. Enunciados por uma voz desconhecida, os dois advérbios, “aqui” e “antigamente”, têm a função de presentificar, por meio da palavra, algo que há muito tempo não existe mais. Assim como Reis, Sophia alude constantemente a um momento presente, no caso do poema em questão, confirmado pela conjugação do verbo dizer: “Alguém *diz*”, não “Alguém *disse*” nem “Alguém *dirá*”. Logo, para quem ouve, “aqui” significa também “agora”. Esse agora, entretanto, não se refere à existência concreta das roseiras, mas à lembrança delas.

Como um dos símbolos máximos do efêmero, a flor representa a beleza que não dura e, por isso, deve ser aproveitada em seu breve instante de vitalidade. No poema, todavia, esse tempo e essa existência já passaram. Desse modo, o *ato de dizer* assume uma dupla significância: ao mesmo tempo em que *torna presente*, pelo ato de lembrar, o que já passou, *afasta* essa presença, devido à própria consciência de estar lembrando. Assim, o agora é um tempo que não pode mais ser colhido porque se anula na lembrança do que foi e, simultaneamente, projeta-se em direção a um futuro desconhecido e incerto e que, portanto, ainda não é. “Então as horas/ *Afastam-se estrangeiras*/ Como se o tempo fosse feito de *demoras*”.

Por ser um lugar edênico, o jardim de Sophia é visto por Helena Malheiro como um dos lugares paradigmáticos do Tempo e da Memória na poética andreseana.

Sendo um tema clássico por excelência, o jardim é, desde sempre, a representação do paraíso terrestre que, assim como a casa, não significa apenas o centro do universo, “mas também a interiorização espiritual desse centro e os vários estádios da espiritualidade, já que espelha o Paraíso Celeste” (MALHEIRO, 2008, p.46). Ainda nas palavras da autora, “O jardim simboliza igualmente a energia vital, já que foi dentro do Jardim do Paraíso que Deus criou o homem” (MALHEIRO, 2008, p.46). Por sua vez, Maria Andresen Sousa Tavares, ao prefaciar a edição da *Obra poética* da mãe, comenta que o jardim é um dos espaços “geradores dos grandes encantamentos” (TAVARES, 2015, p. 11), para Sophia, mas, muitas vezes “fechado sobre si mesmo” (TAVARES, 2015, p. 11). Já para Carlos Ceia, esse jardim é a principal imagem do elemento terra, particularmente o jardim do passado, que a poeta entende como o seu templo privado e que justamente por guardar “a memória dos momentos já vividos, Sophia não consegue evitar os pensamentos nostálgicos sempre que o invoca em seus poemas” (CEIA, 1996, p. 117).

No capítulo dedicado ao deus cristão e seus entornos, voltarei ao tema do jardim e suas implicações, mas é importante ressaltar desde já o quanto esse mesmo jardim tido como um espaço vital é também um dos símbolos do desterro e da decadência humana, o grande paraíso do qual o homem foi expulso, rompendo a aliança sagrada com as forças primordiais e criadoras, para todo o sempre, ou pelo menos até que se encontre algum modo de restaurá-la.

Assim, a respeito desse sentimento de perda e exílio, o poema “O jardim e a noite” serve como um exemplo bastante significativo:

O JARDIM E A NOITE

Atravessei o jardim solitário e sem lua,
Correndo ao vento pelos caminhos fora,
Para tentar como outrora
Unir a minha alma à tua,
Ó grande noite solitária e sonhadora.

Entre os canteiros cercados de buxo
Sorri à sombra tremendo de medo.
De joelhos na terra abri o repuxo,
E os meus gestos foram gestos de bruxedo.
Foram os gestos dessa encantação,
Que devia acordar do seu inquieto sono
A terra negra dos canteiros
E os meus sonhos sepultados
Vivos e inteiros.

Mas sob o peso dos narcisos floridos

Calou-se a terra,
E sob o peso dos frutos ressequidos
Do presente
Calaram-se os meus sonhos perdidos.

Entre os canteiros cercados de buxo,
Enquanto subia e caía a água do repuxo,
Murmurei as palavras em que outrora
Para mim sempre existia
O gesto dum impulso.
Palavras que eu despi da sua literatura,
Para lhes dar a sua forma primitiva e pura,
De fórmulas de magia.

Docemente a sonhar entre a folhagem
A noite solitária e pura
Continuou distante e inatingível
Sem me deixar penetrar no seu segredo.
E eu senti quebrar-se, cair desfeita,
A minha ânsia carregada de impossível,
Contra a sua harmonia perfeita.

Tomei nas minhas mãos a sombra escura
E embalei o silêncio nos meus ombros.
Tudo em minha volta estava vivo
Mas nada pôde acordar dos seus escombros
O meu grande êxtase perdido.

Só o vento passou pesado e quente
E à sua volta todo o jardim cantou
E a água do tanque tremendo
Se maravilhou
Em círculos, longamente (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 31-32).

O poema se inicia com uma travessia, um caminho por entre o jardim, inicialmente caracterizado pela ausência de pessoas e de luz. O ambiente é noturno, mas, como insisto, não é necessariamente negativo apenas por estar vinculado à noite. Haverá, sim, momentos em que a noite surgirá com toda a sua escuridão terrível e poder de ocultação das mais variadas ameaças. Não é este o caso, entretanto. Ao contrário, o eu-lírico desse poema se aventura a percorrer esse lugar abandonado justamente por ver nele um lugar de (re) união com uma das potências mais primitivas do universo: a grande Noite, que na *Teogonia*, de Hesíodo, é filha direta do Caos, o mais antigo deus primordial surgido no universo.

Note-se que é a esse princípio que se direciona o desejo de regresso – “Atravessei o jardim [...] / Para tentar como outrora/ Unir a minha alma à tua, / Ó grande noite [...]”. Evidentemente, por se tratar de uma atitude ritual, embora chegue a esboçar um sorriso, esse eu-lírico permanece à sombra, tomado de medo – “Sorri à sombra tremendo de medo”. De joelhos, como na tradicional posição de submissão e

de prece, inicia o gesto simbólico de cavar a terra. Entretanto, embora esteja em um jardim, a intenção não é plantar, mas desenterrar. Não se tratando de algo a cultivar ou a dar sepultura, a atitude, à moda dos antigos piratas, parece ser a de quem cava em um lugar específico em busca de um tesouro escondido. Talvez por isso tenha esperado pela noite, ocultando-se para aguardar um momento em que não houvesse ninguém à vista e o jardim estivesse vazio.

Nesse poema, todos os gestos são solenes e rituais – “gestos de bruxedo” – ou seja, como nos rituais de feitiçaria, de “encantação” que, como um movimento invocatório e sagrado, “devia acordar do seu inquieto sono/ A terra negra dos canteiros/ E os meus sonhos sepultados/ Vivos e inteiros”. Como que tendo sido guardados para outro momento, de tais sonhos, no entanto, não ficou nenhum indício. Nada além de silêncio que, se em outras ocasiões cria o ambiente perfeito para a comunhão, agora é a não-resposta, o abandono total, a perda e a cisão definitivas entre o sagrado e o humano.

Fora o ato mesmo de cavar, o único movimento nesse espaço é o da água correndo entre os canteiros. De resto, tudo permanece imóvel e as palavras rituais, revestidas da sua mais absoluta pureza, sem adornos nem invenções, despidas, em suma, “da sua literatura/ Para lhes dar a sua forma primitiva e pura, / De fórmulas e magia”, não surtem efeito algum. Mas a essa altura, embora ainda fechada, a noite parece já não causar mais medo.

Na realidade, o terror inicial é substituído pela súbita consciência de que, desde a chegada, nem os passos, tampouco os gestos de quem adentrou o jardim parecem ter agido sobre a noite de maneira a afetá-la, posto que ela permanece sonhando entre a folhagem, na sua tranquila solidão e pureza, como se a presença humana ali não representasse nada. Por mais que tenha repetido um ritual antigo e proferido palavras encantatórias, a noite não se deixa penetrar em seu segredo.

Nesse momento, como se subitamente parasse em meio a um gesto impetuoso, por percebê-lo inútil, o eu-lírico percebe que toda a sua ânsia de infinito se quebrou e se desfez diante de uma perfeição e de uma harmonia contra a qual não pode se debater nem alcançar. Então, como um último gesto de boa vontade, aceita a sombra e o silêncio para si. Nessa hora, despida de toda ânsia, de todo gesto, de todo barulho e de todo o movimento inicial, percebe finalmente, o que, aparentemente, não havia notado de início. Tudo nesse lugar solitário e abandonado está vivo e vibrante. O contraste é evidente. O vento passa, pesado e quente, e ouve-se a música

do jardim. Tudo aponta para a perfeição das coisas como estavam antes da presença humana e dão a entender que assim continuarão depois da sua partida. A água corre e o tanque treme, formando círculos, um dos símbolos mais representativos do tempo mítico e ancestral. Nada, porém, nesse cenário, acorda dos escombros o grande êxtase que permanece perdido, o que acentua ainda mais a flagrante contraposição entre os dois espaços, o da alegria exterior do lugar, e o do desapontamento interior de quem cavou, mas não obteve paga pelo esforço despendido.

Mas por que essa impossibilidade? Qual a razão dessa incomunicabilidade e distanciamento em relação ao ambiente sagrado? Sophia se faz a mesma pergunta no poema “Que poderei de mim mais arrancar”, no qual dialoga, não com a tradição grega, mas com a cristã:

Que poderei de mim mais arrancar
Pra suportar o dom da tua mão,
Anjo rubro do vento e solidão
Que me trouxeste o espaço, o deus e o mar?

No céu, a linha última das casas
É já azul, alada, imensa e leve.
Nenhum gesto, nenhum destino é breve
Porque em todos estão inquietas asas.
Depois ao pôr do sol ardem as casas,

O céu e o fogo passam pela terra,
E a noite negra vem cheia de brasas
Num crescendo sem fim que nos desterra (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 72, ênfase minha).

Se, no poema anterior, a interlocutora era a noite, solitária e pura, neste, o diálogo se dá diretamente com uma criatura angelical. Também no capítulo dedicado a Cristo, tratarei mais a fundo das características dessa “substância angélica e terrível” (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 41) que em certos momentos divide espaço com os deuses gregos. Por ora, no entanto, é interessante notar que o domínio do vento mudou de sentido. Antes associado à grande noite primitiva, liga-se, agora, à figura desse anjo rubro, que, associado ao céu de fogo e à noite cheia de brasas, inicialmente, mais parece aludir ao anjo vingador do apocalipse do que ao pacífico anjo mensageiro da natividade, embora uma coisa não anule a outra e o mesmo anjo portador da destruição possa carregar consigo o poder da boa-nova.

Além da presença angelical em si, outro aspecto importante parece ser a exigência, não enunciada de maneira explícita, mas ainda assim premente, do

despojamento do eu para que possa suportar “o dom” da “mão” desse anjo responsável por trazer o *espaço*, o *deus* e o *mar*. Que espaço, que deus e que mar, o poema não diz, mas, a julgar pela tradição cristã, esse espaço pode ser o próprio mundo e o anjo uma representação de Deus como criador de tudo. Note-se que o poema não fala *deste* espaço, mas *do* espaço, ou seja, do todo, o que inclui céus, terras e mares. A respeito do deus, dado que se trata de um anjo e não de um deus grego como Hermes, por exemplo, responsável por transmitir tanto a deuses quanto a mortais as mensagens mais importantes, o “trouxeste [...] o deus” aludido no poema pode significar, não literalmente o carregar da divindade, mas a sua anunciação, como na tradição cristã, segundo a qual o anjo Gabriel anuncia a Maria a concepção de Cristo.

Note-se também que, assim como a noite primitiva mencionada anteriormente, essa também apresenta a particularidade de ser uma noite com a qual não é possível estabelecer nenhuma comunhão. Longe da harmonia, como o anterior, esse cenário é igualmente todo de contrastes: a penumbra do crepúsculo x chegada da “noite negra”; a angústia causada pelo peso da mão angelical x a leveza da “linha última das casas”; a noite negra x a noite cheia de brasas; por fim, o eu que indaga x o anjo que silencia.

Além disso, o eu-lírico parece bastante incomodado acerca do próprio destino. Sente que já se despojou de tudo o que podia para receber o dom vindo das mãos divinas, mas, ao que parece, por algum motivo, tal despojamento ainda não é suficiente. “*Que poderei de mim mais arrancar*”, pergunta. Mas outra vez, como se estivesse fechado o canal de comunicação com a esfera sagrada, a questão permanece sem resposta. Ou melhor, o silêncio é a própria resposta e, bem pensado, é loquaz. Pouco importa que o eu-lírico tenha se despido de tudo. Se não conseguir restabelecer essa comunicação perdida, toda atitude resultará em um esforço inútil. Talvez por isso a afirmação, em seguida, de que “nenhum destino é breve”.

Mas por quê? A resposta aparece nos versos seguintes: “Porque em todos [os destinos] estão inquietas asas”. A imagem, por si só, é bastante significativa. Reforçada pela figura do anjo, criatura comumente entendida como alada, a inquietude das asas é uma metáfora do destino humano, entendido como algo que não foi feito para ficar parado, como se estivesse preso e, por isso, inquieto, apenas observando a noite que chega.

Do mesmo modo que o destino dos pássaros é voar, o dos homens, por extensão, é alçar voo, buscar o céu, vindo de deus, voltar a deus, em suma, restabelecer a aliança com o sagrado. Entretanto, o caminho de restauração desse vínculo não é fácil, tampouco isento de conflitos. Por isso essa inquietação sempre presente e que não deve ser entendida como medo, mas, sim, como um imenso desconforto pelo fato de o homem não poder cumprir o seu propósito.

Conforme dito, não se trata de medo, pois “a noite negra vem cheia de brasas/ Num crescendo sem fim que nos *desterra*”. Se o sentimento fosse de medo, a poeta poderia muito bem ter utilizado a palavra *aterra*, que, mesmo em termos métricos, continuaria mantendo a medida do decassílabo. No entanto, a escolha da restritiva “que nos desterra”, reforça, mais uma vez, o sentimento de ruptura, de afastamento e de impossibilidade.

Mas a noção de exílio e desterro não aparece somente nas primeiras obras de Sophia, como se fosse apenas um problema inicial, posteriormente resolvido. Na verdade, do primeiro ao último livro a questão se desdobra de várias formas e, conseqüentemente, o modo de tentar solucioná-las é igualmente variável.

No caso da temática do exílio, para além das referências indiretas, há pelo menos três poemas, considerando o conjunto da obra, cujo título é precisamente “Exílio”. O primeiro deles se encontra em *Dia do Mar* (1947):

EXÍLIO

Espero tecendo os dias
Imagino e contemplo.

Num país sem flores onde o mar não é mar
E enigma são os navios,
Eu não entendo o sentido das velas
Tenho fome e sede de horizontes frios (ANDRESEN, 2014, *Dia do mar*, p. 115).

Nesse poema, o exílio está relacionado não a um tempo primordial, mas à pátria. Caminho fecundo que, desde *Poesia* (1944) começa a se desdobrar para alcançar seu ápice em *Livro Sexto* (1962), obra esta, aliás, uma das mais representativas em termos de resistência, por meio da arte, ao período da ditadura salazarista em Portugal. E apesar do teor notadamente mais político e, por assim dizer, datado, desse livro, é um erro pensar que, mesmo nele, o fundamento das primeiras obras é abolido.

Como já dito, a noção de exílio-desterro-estrangeirismo acompanha Sophia ao longo de todo seu trajeto poético e jamais se resolve plenamente. O que existem, porém, são *momentos* em que os conflitos parecem encontrar termo. Mas assim como em Ricardo Reis, as poucas vezes em que a poeta parece desfrutar de tranquilidade logo são abaladas por novos – e velhos – conflitos, sempre prontos a (re) surgirem como resultado dessa tensa e paradoxal relação entre o eu e o mundo. Um eu, diga-se de passagem, tão dividido quanto esse tempo e esse mundo nos quais habita. Um eu que, embora muitas vezes se sinta fraquejar e em outras ainda se entregue completamente ao sentimento de abandono, volta, mesmo que de arrasto, ao seu propósito inicial: a busca da inteireza, do restabelecimento da aliança com o real, da comunhão entre o homem, as coisas e o sagrado primordial.

Voltando ao poema, a voz que canta, mesmo exilada, não deixa de, como uma Penélope ao contrário – ela agora distante da casa e do reino – tecer os dias com o fio da imaginação e da contemplação. Nesse lugar, o mar não é mar, portanto, não é uma realidade fundante, não é uma força primitiva e não apresenta nada que desperte interesse. Diferente dos navios, por vezes, rodeados de alegria – “Como golfinhos a alegria rápida/ Rodeava os navios” (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 88) – ou daqueles nos quais a poeta enxerga o rosto antigo e divino de Eurídice – “O teu rosto era mais antigo do que todos os navios” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 24) – ou ainda dos barcos cujo destino é regido pelas estrelas/deuses – E o barco tem um destino/ Que os astros altos indicam (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 75) – os navios desse poema permanecem, assim como a noite do jardim onde a aliança foi quebrada, como um enigma, um mistério impenetrável – “E enigma são os navios”.

Ora, em terras estrangeiras, pelo menos inicialmente, nada é familiar. E como esse eu está fora do tempo e do espaço ideais, nada resta além da ânsia de regresso, a “fome” e a “sede de horizontes”. Se esses mesmos horizontes são vistos como frios, muito provavelmente isso se deve ao próprio distanciamento da pátria ideal, de modo que nada nesse lugar de exílio é visto como acolhedor, mas como um espaço que recebe o exilado com a frieza própria de quem não o conhece.

Esse lugar ideal, uma vez projetado em muitos espaços, pode ser igualmente perdido de muitas formas, seja por um propósito desconhecido – “Espelho sem perdão do não vivido/ Caminho destinado a ser perdido” (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 45, ênfase minha) – seja por uma atitude do próprio eu – “Eu regressarei ao poema como à pátria à casa/ Como à antiga infância que *perdi por descuido*” (ANDRESEN, 2015,

O nome das coisas, p. 87, ênfase minha), seja por uma ação externa à sua vontade, como no poema “Exílio” de *Livro Sexto*:

EXÍLIO

Quando a pátria que temos não a temos
 Perdida por silêncio e por renúncia
Até a voz do mar se torna exílio
E a luz que nos rodeia é como grades (ANDRESEN, *Livro Sexto*, 2014, p. 78).

Sem pátria, ou seja, sem o lugar de origem do indivíduo, não há nada a não ser exílio. Essa perda, como dito, pode acontecer de muitas formas e aqui, o silêncio – uma delas – já não significa a não-resposta ou a impossibilidade da comunhão como no caso do jardim ou do anjo, mas um acovardamento, uma espécie de cumplicidade que permite que a pátria se perca.

Ainda no poema, outra forma de “não ter” é a renúncia, entendida igualmente como abdicação da luta em defesa da liberdade. Exilado da pátria, o indivíduo perde seu direito fundamental de ir e vir, em suma, perde a conquista do espaço, dado que até a luz estrangeira é vista como uma prisão – “E a luz que nos rodeia é como grades”.

Para Sophia, portanto, é preciso lutar e não se calar, promover uma verdadeira transformação na estrutura da sociedade em nome da liberdade e do repatriamento. Só assim é possível começar de novo, como no poema “Revolução”, datado de 27 de Abril de 1974, justamente dois dias após a Revolução dos Cravos, que marca o fim do regime ditatorial do Estado Novo e instaura a democracia em Portugal:

REVOLUÇÃO

Como casa limpa
 Como chão varrido

 Como porta aberta
 Como puro início

 Como tempo novo
 Sem mancha nem vício

Como a voz do mar
 Interior de um povo

 Como página em branco
 Onde o poema emerge

Como arquitectura
Do homem que ergue
Sua habitação (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 54, ênfase
minha).

Note-se a diferença de atmosferas entre os poemas, no anterior “Exílio” e neste “Revolução”. Quando da publicação de *Livro Sexto*, em 1962, o contexto era de repressão, tortura, morte e desterro. Como a história comprova, uma das primeiras coisas a serem tolhidas num regime ditatorial é o direito à liberdade individual de expressão e inúmeros são os casos de pessoas assassinadas e exiladas de suas pátrias por serem consideradas uma ameaça ao *status quo*. Para Sophia, a revolução é um modo de libertação dessa voz exilada, uma maneira de limpeza, de abertura, de “puro início”.

Não sem razão, no discurso proferido em 11 de julho de 1964, em um almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de escritores, por ocasião da entrega do Grande Prêmio de Poesia atribuído a *Livro Sexto*²², Sophia chama a atenção para a função moral da poesia, uma vez que, por meio dela, o poeta é um indivíduo “levado a buscar a justiça pela própria natureza de sua poesia” (ANDRESEN, 2015, *Livro Sexto*, p. 94):

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser (ANDRESEN, 2015, *Livro Sexto*, p. 94).

Nesse bonito discurso, Sophia deixa clara a diferença entre a *escolha* do isolamento e a *imposição* do isolamento. Mesmo que opte por se colocar “à margem da convivência”, ainda assim existe a opção de escolha de maneira que o poeta e, por conseguinte, a sua obra têm um poder de influência em relação ao mundo que os rodeia. E se isso acontece, é pelo simples fato de ser livre para poder existir, em suma, de não encontrar barreiras que os impeçam de *dizer*.

²² Posteriormente, esse discurso foi incorporado ao próprio *Livro Sexto* como posfácio, passando a compor o conjunto das chamadas “Artes poéticas” de Sophia.

Nesse sentido, são esclarecedoras as palavras de Theodor Adorno, para quem, por mais pessoal que seja um poema,

o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano (ADORNO, 2003, p. 66).

É por isso, que para Adorno, de um modo muito próximo ao discurso de Sophia, “a composição lírica tem a esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p. 66). Evidentemente, afastado do lugar onde deveria viver, o indivíduo exilado da obra de Sophia sequer tem a possibilidade de idealizar uma saudade. Todo o tempo presente o consome com ruminações em tudo distantes da cisma romântica e saudosa de um Gonçalves Dias e sua famosa “Canção do Exílio”, na qual predomina o contraste entre lá (a pátria de natureza exuberante e cheia de primores) e cá (o exílio onde nenhum prazer se encontra):

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá (DIAS, 1969, p. 11).

Diferentemente de Gonçalves Dias, para Sophia, o exílio pode ser também *na própria pátria e no próprio tempo*, não mais reconhecidos como tempo e espaço de pertencimento, justamente devido à cisão que em tudo os negativa, conforme expresso no poema “Data”:

DATA

(à maneira d'Eustache Deschamps)

Tempo de solidão e de incerteza
Tempo de medo e tempo de traição
Tempo de injustiça e de vileza
Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira
Tempo de mascarada e de mentira
Tempo que mata quem o denuncia
Tempo de escravidão

Tempo dos coniventes sem cadastro

Tempo de silêncio e de mordação
 Tempo onde o sangue não tem rastro
 Tempo de ameaça (ANDRESEN, *Livro Sexto*, 2014, p. 79).

A respeito desse poema, Gustavo Rubim já havia chamado a atenção para o fato de que “essa repetição enfática e inteiramente negativa culmina numa estrofe que faz alusão inequívoca ao mundo ditatorial do salazarismo português, se bem que não tenha de se esgotar aí o seu universo de referência histórica” (RUBIM, 2014, P.13).

De fato, das inúmeras consequências negativas desse tempo apresentadas no poema – são dezoito os predicativos de caráter negativo: “solidão”, “incerteza”, “medo”, “traição”, “injustiça”, “vileza”, “negação”, “covardia”, “ira”, “mascarada”, “mentira”, “que mata quem o denuncia”, “escravidão”, “dos coniventes sem cadastro”, “silêncio”, “mordação”, “onde o sangue não tem rastro” e “ameaça” – o sentimento de exílio aparece, de modo indireto, por meio da censura, “Tempo que mata quem o denuncia [...] Tempo de silêncio e de mordação”.

Ora, no caso de um poeta, esse exílio da palavra consiste no exílio não apenas da pátria, mas de toda a realidade, que sequer pode ser (re) criada por meio da poesia. Nesse sentido, mais de uma vez Sophia afirmou, seja em entrevistas, seja em textos em prosa, que “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” (ANDRESEN, *Livro Sexto*, 2014, p. 93, ênfase minha).

A coincidência entre o espaço do poema e o espaço do país é, na visão de Eduardo Prado Coelho, fruto de uma *evolução* na poesia de Sophia – o que, como se verá, não é tão simples assim. É o que ele chama de “historicização do exílio”:

Há um ponto muito importante na poesia de Sophia: a *historicização do exílio*. Nos poemas iniciais, o exílio é a condição dos homens sempre que estes se esquecem dos deuses. Mas há uma evolução na poesia de Sophia. Em determinada fase, produz-se uma inesperada coincidência entre o espaço do poema e o espaço do país: «Portugal tão cansado de morrer/ ininterruptamente e devagar / Enquanto o vento vivo vem do mar» (p.158). E num poema intitulado «Pátria», verifica-se a *inscrição do exílio no tempo da história*: “Me dói a lua me soluça o mar / E o exílio se inscreve em pleno tempo” (COELHO, 1984, p. 126-27, ênfase minha).

Embora os limites históricos e políticos nem sempre possam ser vistos de modo nítido na obra de Sophia, o pesquisador reconhece, em determinados textos, a existência de uma “divisão que se instala *no interior do tempo*, essa divisão entre o espaço dos deuses e o espaço dos homens que funciona como matriz de todas as

divisões” (COELHO, 1984, p. 127, ênfase minha). E quais seriam essas outras divisões? Coelho explica: “do homem consigo mesmo, do homem com as coisas, do homem com os outros, do animal com o humano, da vida e da morte” (COELHO, 1984, p. 127). Para Coelho, entretanto, a origem dessa divisão na obra andreseana apresenta um aspecto bastante claro: “é uma divisão de *origem burguesa*” (COELHO, 1984, p. 127, ênfase do autor):

Assim, em *O Nome das Coisas* podemos ler: «o uso burguês da cultura é [...] o reino da divisão, o fracasso do projeto de inteireza» (p. 77). Daí os labirintos irrecuperáveis de Pessoa: o poeta, tendo vivido imerso na cultura burguesa, só consegue viver o seu mundo como *exílio* e como *viuvez* – como *castração*: «pudesse o instante da festa romper o teu luto / Ó viúvo de ti mesmo» (*Antologia*, p. 265). Sophia afirma sem hesitações: «na raiz da sociedade capitalista está a cultura *que divide*» (*O nome das coisas*, p. 80). O tempo dividido é o tempo do capitalismo (COELHO, 1984, p. 127, ênfase do autor).

No caso de *O nome das coisas*, décima obra na ordem de publicação do conjunto, a ênfase sobre o reino dividido pela cultura burguesa e capitalista, bem como o engajamento político acentuado a partir de *Livro Sexto*, mas que, obviamente, não nasceu com ele, é bastante evidente. Basta lembrar de alguns poemas como “Che Guevara”, no qual se lê:

CHE GUEVARA

Contra ti se ergueu a prudência dos inteligentes e o arrojo dos patetas
A indecisão dos complicados e o primarismo
Daqueles que confundem revolução com desforra

De poster em poster a tua imagem paira na sociedade de consumo
Como o Cristo em sangue paira no alheamento ordenado das igrejas

Porém
Em frente do teu rosto
Medita o adolescente à noite no seu quarto
Quando procura emergir de um mundo que apodrece (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 38, ênfase minha).

Para além do elogio da figura sempre controversa, que se tornou um símbolo de resistência para parcela significativa de toda uma geração, e, por outro lado, é vista como uma ícone da subversão e da guerrilha, é sintomática a ironia presente no poema: Justamente Che Guevara, um dos mais ferrenhos adversários da cultura capitalista, ter sua imagem estampada “de poster em poster”, pairando na “sociedade de consumo”, aquela à qual mais se esforçou por combater. Isso sem falar nos

adesivos e camisetas de marcas caríssimas que fazem desfilar o rosto do personagem – porque não – já mítico, nas passarelas e araras de roupas em lojas de grife mundo afora. Comparado à figura de um Cristo que paira no “alheamento ordenado das igrejas”, apenas como adorno e não pela função real que deveria cumprir, Che Guevara é invocado para ilustrar um dos grandes paradoxos do tempo, conforme compreendido por Sophia: a inversão de valores originários.

Talvez por isso a noção de ordenamento, uma das mais importantes em seu universo poético, seja vista, nesse contexto, de modo negativo. Para ela, de nada adianta (re) ordenar um mundo desfeito, se as partes não forem postas em seus devidos lugares. É como um quebra-cabeças no qual, a fórceps, seja feito o encaixe das peças, mas que, quando vistas em relação ao todo, não formam a figura correta. Ainda assim, a mensagem final do poema é de alguma esperança, já que, diante da figura do revolucionário, medita o adolescente, o jovem, indivíduo cuja vida ainda está nos primeiros tempos, e que “procura emergir de um mundo que apodrece”.

Essa mesma esperança de emersão aparece também em um dos mais conhecidos poemas de Sophia, emblematicamente intitulado “25 de Abril”, data da já aludida Revolução dos Cravos e marco final da ditadura salazarista:

25 DE ABRIL

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 54, ênfase minha).

Esse poema não tem como mote o ataque ao capitalismo ou à burguesia, mas, sim, a celebração da liberdade. Se o tempo anterior, como o do mencionado poema “Data”, é inteiramente caracterizado de modo negativo, o tempo do poema “25 de Abril”, é um tempo no qual, derrubada a ditadura é possível, outra vez, estando livre, habitar “a substância do tempo”.

Entretanto, Sophia não é ingênua, tampouco iludida com os ideais da revolução. Na realidade, em entrevista a Maria Armada Passos, ao ser questionada acerca da frase “A poesia está na rua” de sua autoria e que, embora não conste em nenhuma de suas obras, seria inspiração para muitos dos cartazes carregados pela multidão que foi às ruas em maio de 1974, a poeta confessa toda a sua desilusão em relação ao desejo de reconstrução projetado nos movimentos daquele período:

No 25 de Abril há um momento poético extraordinário. Hoje em dia nós olhamos para trás e perguntamos a nós próprios se foi a nossa sede de uma ilusão que criou uma espécie de fantasmagoria. Mas não há dúvida de que eu me lembro de uma cidade de Lisboa sem nenhuma polícia, sem nenhuma violência. Lembro-me da cidade de Lisboa onde todas as pessoas que encontrávamos sorriam, lembro-me de ver passar pequenos grupos de gente nova no Rossio que pareciam pequenos bandos de bailarinos, ou de gaivotas, e atravessavam de um lado ao outro a praça. Lembro-me de bandeiras que dançavam em cima da cabeça das pessoas e das expressões e dos gestos e das vozes. E tudo isso era um tão bonito e extraordinário momento poético e como que uma ilha noutro planeta.... *Talvez tivesse havido um momento em que, imagino, algo para toda a gente estava para além da política e que depois a política destroçou, a política tradicional. Creio que houve um estado de graça. Mas depois o pecado do poder destruiu esse estado de graça* (ANDRESEN, 1982, p. 3-4, ênfase minha).

Como se vê, embora movida sempre por uma esperança, a poeta não se deixa levar pelo enleio da suposta vitória da liberdade. Essa pátria, embora outra, ainda não é a pátria ideal. Embora derrotado, o monstro não desapareceu de todo, ainda que vencido, permanece encoberto, mas sempre em vias de retornar, como no poema “O Minotauro”:

O MINOTAURO

Assim o Minotauro longo tempo latente
De repente salta sobre a nossa vida
 Com veemência vital de *monstro insaciável* (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 76, ênfase minha).

Atento a essa lucidez de Sophia é que Eduardo Prado Coelho não deixa de enfatizar a permanente ambiguidade em relação ao tema do exílio que permite enxergar nos poemas da autora múltiplas frentes de leitura.

Nas palavras do autor:

- o exílio é, por um lado, a própria condição humana [...].
- o exílio é também a perda da dimensão grega da cultura;
- o exílio é a opressão fascista e colonialista em Portugal;
- e, nos poemas mais recentes, o exílio é a degradação do projecto revolucionário do 25 de abril (COELHO, 1984, p. 127-29, ênfase minha).

Evidentemente, minha intenção, neste trabalho, não é dar conta de modo exaustivo dessas múltiplas possibilidades de leitura, mas apontá-las como uma base consistente para que se possa compreender os motivos pelos quais Sophia jamais deixará de enfatizar a necessidade de um regresso rumo à, tantas vezes referida,

recuperação de uma unidade e de uma inteireza, cuja ruptura se instala, para repetir as palavras de Coelho, “no interior do tempo”.

Não por acaso um dos seus livros iniciais se chamar precisamente *No tempo dividido* (1954), tempo esse que, por não ser mais inteiro, termina por afetar toda a dinâmica de relações do eu com o mundo, incluindo aí, evidentemente, a ideia de liberdade, em tudo oposta à perspectiva de exílio-desterro-estrangeirismo da qual venho falando.

Curiosamente, essa liberdade, mesmo que possa ser relacionada a outras instâncias, como a social e a política, permanecerá sendo vista como uma dádiva concedida pelos deuses e que, desde os livros iniciais, aparece cindida, como atesta o poema “A liberdade que dos deuses eu esperava”:

*A liberdade que dos deuses eu esperava
Quebrou-se. As rosas que eu colhia,
Transparentes no tempo luminoso,
Morreram com o tempo que as abria* (ANDRESEN, 2013, *No tempo dividido*, p. 37, ênfase minha).

Diferente do tempo fechado em que até a luz é como grades, esse tempo associado aos deuses permite a possibilidade de uma abertura, representada, no poema em questão, pelo desabrochar das rosas. Entretanto, essa abertura, por si só, não é suficiente para ser entendida como liberdade. Falta nela a *efetiva presença* divina. Pela lógica mais óbvia, um tempo quebrado é um tempo que não é inteiro e, como espero estar demonstrando, tudo o que foge à inteireza é um ponto de tensão na visão de mundo de Sophia. Ou seja, de nada adianta ser livre, se essa liberdade implicar um tempo aberto, mas sem deuses. Sem o contato com a dimensão divina, para a poeta, o homem nunca poderá ser completo, jamais poderá ser inteiro. Para ela, é no tempo da eternidade, ou seja, um tempo sagrado, e que, como veremos, diferentemente do tempo profano da história, não tem fim nem começo, onde está situado o lugar ideal para que o homem possa habitar. É nele, e somente nele, que a poeta vislumbra o espaço claro e luminoso, ainda que, por vezes, pobre, no qual deseja habitar, como atesta o poema “Promessa”, também de *No tempo dividido*, apenas algumas páginas adiante do poema anterior:

PROMESSA

Na clara paisagem essencial e pobre

Viverei segundo a lei da liberdade
 Segundo a *lei da exacta eternidade* (ANDRESEN, 2013, *No tempo dividido*,
 p. 48, ênfase minha).

Mas se a lei e a liberdade vêm dos deuses, visão, aliás, compartilhada com Ricardo Reis, para que o homem possa se orientar no tempo e no espaço, é preciso seguir o modelo exemplar que igualmente provém dos deuses. É preciso, como diz o poeta, imitá-los, a exemplo do trecho

Só as horas serenas reservando
 Por nossas, companheiros na malícia
De ir imitando os deuses
 Até sentir-lhe a calma (REIS, 2007, p. 232, ênfase minha).

E mais do que imitá-los é preciso nunca se esquecer deles, isto é, prestar-lhes continuamente o culto devido, assegurando, assim, uma das condições primeiras para a felicidade e gozo eterno:

Feliz aquele a quem a vida grata
Concedeu que dos deuses se lembrasse
 E visse como eles
 Estas terrenas coisas onde mora
 Um reflexo mortal da imortal vida.
 Feliz, que quando a hora tributária
 Transpor seu átrio porque a Parca corte
 O fio fiado até ao fim,
 Gozar poderá o alto prémio
 De errar no Averno grato abrigo
 Da convivência.

Mas aquele que quer Cristo antepor
 Aos mais antigos Deuses que no Olimpo
 Seguiram a Saturno —
 O seu blasfemo ser abandonado
 Na fria expiação — *até que os Deuses*
De quem se esqueceu deles se recordem —
 Erra, sombra inquieta, eternamente,
 Nem a viúva lhe põe na boca
 O óbolo a Caronte grato,
 E sobre o seu corpo insepulto
 Não deita terra o viandante (REIS, 2007, p. 99-100, ênfase minha).

Note-se, nesse poema, a importância da memória em relação aos deuses. Desde que se mantenha fiel a eles, o homem pode almejar o “alto prémio” de, além de ter a certeza de que a existência mundana é apenas “um reflexo mortal da imortal vida”, ser recebido no grato abrigo eterno do mundo dos mortos. Essa confiança é tão significativa que Reis chega a falar em *felicidade* ao se referir à morte, que, como

sabemos, é justamente o seu maior medo. Entretanto, uma vez que o mundo grego não trabalha com a noção de pecado, mas de erro – hamartía (ἁμαρτία) – ao incorrer no engano de se esquecer dos deuses, sobrepondo a eles, por exemplo, uma outra fé, como em Cristo, no caso específico dessa ode, é certo que o homem sofrerá as consequências ou o castigo – nêmesis (Νέμεσις) – por essa falha.

No poema, esse castigo vem na forma de uma errância, eterna, ou pelo menos “até que os Deuses/ De quem se esqueceu deles se recordem” sem consolo e sem lugar, como aos mortos a quem não é dada sepultura e, por consequência, jamais podem descansar²³.

No caso de Sophia, a consequência desse esquecimento em relação aos deuses, embora diferente, não deixa de ser nefasta:

NO TEMPO DIVIDIDO

E agora ó Deuses que vos direi de mim?
Tardes inertes morrem no jardim.
Esqueci-me de vós e sem memória
Caminho nos caminhos onde o tempo
Como um monstro a si próprio se devora (ANDRESEN, 2013, *No tempo dividido*, p. 52, ênfase minha).

A divisão do tempo e, por consequência a perda da memória, a finitude e a submissão a seu fluir inexorável é o resultado do esquecimento em relação aos deuses. Mas, ao contrário do que afirma Coelho, para quem, conforme já citado “*Nos poemas iniciais*, o exílio é a condição dos homens sempre que se estes se esquecem dos deuses” (COELHO, 1984, p.127, ênfase minha), isso não se dá apenas nos primeiros livros ou poemas. Pelo contrário, os sentidos dessa busca percorrem a obra de Sophia de uma ponta a outra. Como exemplo dessa perspectiva, basta considerar

²³ No canto XI da *Odisseia*, Homero narra como Elpenor, um dos companheiros de Ulisses, por descuido, ao encontrar-se na casa de Circe, cai do terraço onde se encontrava e morre. Uma vez que os companheiros, na pressa da partida, deixam seu cadáver insepulto e sem os devidos rituais de passagem, ao descer para consultar os mortos é a alma de Elpenor a primeira com que Ulisses se depara. No diálogo, além de relatar como aconteceu o acidente que o levou à morte, Elpenor pede ao rei de Ítaca que se ocupe da sua sepultura, a fim de que não atraia a cólera dos deuses, como se percebe na passagem: “Pelos ausentes te peço, por quantos na pátria ficaram,/ por tua esposa e teu pai, que te criou, de pequeno, cuidadoso,/ e por Telêmaco, o filho dileto, que em casa deixaste:/ tenho certeza que ao ires de volta do de Hades palácio,/na ilha de Eéia, hás de a nave bem-feita aproar novamente./ Peço-te, ó chefe, te lembres de mim quando ali tu chegares./ Sem sepultura e sem prantos não deixes ficar o meu corpo/ quando partires, que a cólera, então, chamarás dos eternos;/ mas na fogueira me deita com todas as armas que tenho,/ e monumento me eleva na beira do mar pardacento,/ para que chegue aos vindouros o nome de um ser desditoso./ Feito isso tudo, por último, finca no túmulo o remo/ com que eu, em vida, remava sentado com meus companheiros” (HOMERO, 2015, *Odisseia*, p. 187).

que é também de *O nome das coisas*, décimo livro de poemas pela ordem de publicação, o último dos três poemas intitulados “Exílio”. E, curiosamente, ele não trata da política, nem do colonialismo, nem da degradação do projeto revolucionário, mas sim da relação com o divino:

EXÍLIO

Exilámos os deuses e fomos

Exilados da nossa inteireza (ANDRESEN, *O nome das coisas*, 2015, p. 78).

Apesar de diminuto em tamanho, esse breve dístico é enorme em importância, pois oferece uma das chaves fundamentais para a compreensão da ideia de quebra e perda de inteireza na obra de Sophia:

O exílio do homem em relação a sua inteireza foi ocasionado pelo fato de o próprio homem ter exilado os deuses.

E se a falha pode ser expressa de modo tão simples, não haveria motivos para que a solução não pudesse ser proposta da mesma maneira. Se o cerne do problema reside no fato de o homem ter se esquecido dos deuses – “E agora ó Deuses [...] / Esqueci-me de vós” – para que termine o exílio, para que se recupere a inteireza, para que se atinja o país sem mal, para que se retorne ao tempo puro etc., basta que esse mesmo homem torne a se lembrar daquilo de que se esqueceu. Em suma, basta que o homem, tendo se afastado dos deuses, de algum modo, consiga se (re) aproximar deles.

Mas antes de tratarmos dos modos dessa reaproximação, é preciso lembrar que esses mesmos deuses em nada dependem dos homens. Conforme visto, um dos motivos do já mencionado ressentimento que Reis nutre em relação a eles está justamente nessa autarquia que só eles têm e que os permite serem sempre os mesmos, calmos e claros, “Cheios de eternidade / E desprezo por nós (REIS, 2007, p.44).

Aliás, o próprio Reis não deixa de comentar em seu projeto de reconstrução do paganismo – um dos temas do próximo capítulo – que se, aparentemente os deuses antigos desapareceram, tal fato não tem a ver propriamente com os deuses em si, mas sim com a maneira como os homens passaram a se relacionar com eles. Em síntese, com o modo como esses mesmos homens passaram a (não) vê-los:

Os deuses não morreram: o que morreu foi a nossa visão deles. Não se foram: deixámos de os ver. Ou fechámos os olhos, ou entre eles e nós uma névoa qualquer se entremeteu. Subsistem, vivem como viveram, com a mesma divindade e a mesma calma (REIS, 2003, p. 181).

Sob essa ótica, é possível dizer que, o que Sophia entende por esquecimento e exílio, Reis considera cegueira e névoa. Por isso, depois de alguns desvios, é exatamente nesse ponto que os dois voltam a se encontrar em definitivo. E é exatamente no poema III da seção “Homenagem a Ricardo Reis”, presente em *Dual*, que Sophia assume a voz do heterônimo para discorrer sobre o assunto:

III

*Ausentes são os deuses mas presidem.
Nós habitamos nessa
Transparência ambígua.*

*Seu pensamento emerge quando tudo
De súbito se torna
Solenemente exacto.*

*O seu olhar ensina o nosso olhar:
Nossa atenção ao mundo
É o culto que pedem (ANDRESEN, 2014, Dual, p. 41, ênfase minha).*

Nesse poema, como se percebe, Sophia, imitando o tom e a estrutura das odes ricardianas, confirma a já mencionada ideia de Reis, segundo a qual os deuses não morreram, apenas se ausentaram. E considerando que as leis universais não mudam pelo simples desejo ou esquecimento do homem, logo, os deuses continuam governando, embora o homem não os veja. Essa é a “transparência ambígua” de que fala Sophia e que aparece como o espaço por excelência onde “nós habitamos”, ou seja, onde o homem, o humano, habita.

Uma vez que os deuses estão ausentes por uma questão de atenção, basta que essa atenção seja redimensionada de modo a fazer com que sejam outra vez percebidos enquanto presença. Ainda pelo poema, uma das vias desse retorno está na solenidade e na exatidão. Em outras palavras, o pensamento dos deuses outra vez emerge quando tudo, afastando-se do turbilhão da vida moderna, torna-se novamente equilíbrio e harmonia.

Porém, para que isso aconteça é necessário *um olhar educado segundo o modelo dos deuses* – “Seu olhar ensina o nosso olhar” – o qual possibilita ao homem enxergar outra vez a ação divina sobre o mundo. É esse modo de se portar que

entendo como o que chamei de *posturas* e que, no devido momento, serão investigadas em termos de modelos exemplares tirados de Apolo, Dioniso e Cristo. Nesse sentido, afinar o olhar humano com o olhar divino significa *dedicar atenção aos deuses e imitar os seus gestos sagrados*. Para tanto, é necessário, igualmente, prestar-lhes culto e atenção, a fim de que eles também possam volver seu olhar aos homens e conceder-lhes a sua graça, o que, nas palavras de Reis, é o suficiente: “Se os Deuses nos fizeram a graça de nos revelar a sua verdade antiga, *contentemos em manter-lhes doméstico o culto impoluto*” (REIS, 2003, p.166, ênfase minha)

Mas que tipo de culto é esse?

Como mantê-lo?

De que forma tornar a perceber a presença dos deuses em um mundo em que, há muito, os homens deixaram de os ver?

Quais os sentidos dessa retomada?

Eis onde, sem que tenhamos saído dele, outra vez retornamos ao mito como via de regresso.

3. TUMULTO DE CLARÃO: A VISÃO APOLÍNEA

3.1 Caminhos De Regresso: Uma rota para Delfos

Em face do agudo sentimento de desconforto e inadaptação em relação à própria época que, de maneira particular, acomete cada poeta, tanto Reis quanto Sophia enunciam uma proposta de retomada de ideais que, há muito, consideram desaparecidos. Conforme demonstrado, as razões desse mal-estar são inúmeras, seja porque o tempo não é propício à visão de mundo de cada um, seja porque algo se perdeu ou se quebrou e precisa ser reencontrado e restaurado.

A fim de proceder à recuperação da “alma antiga”, arrefecida em meio à influência milenar do cristianismo, Ricardo Reis se empenhará em um trabalhoso projeto de “reconstrução integral da essência do paganismo” (REIS, 2003, p. 160), que, na sua visão, e sob certas condições, serviria como “um auxílio prestado à causa atrasada da civilização (REIS, 2003, p. 119) e, além disso, vitalizaria “o corpo moribundo do paganismo subjacente” (REIS, 2003, p. 91). Dessa proposta, Reis tem em vista a instauração de uma *ordem exemplar*, uma *visão da verdade*, uma espécie de fé a partir da qual a tão sonhada “calma qualquer” encontraria espaço para (re) florescer. Por isso, afirma:

Creio que o paganismo representa a mais verdadeira e a mais útil das fés; creio mesmo que não representa uma fé, mas *uma visão intelectual da verdade*. A civilização que ele criou soube ser, na perturbada Grécia política, *o exemplar eterno da tranquilidade* e da posse da vida, e, na Roma degenerada de nascença, ainda assim o maior *edifício de disciplina social* que foi imposto ao mundo (REIS, 2003, p. 160-61, ênfase minha).

Fiel a sua índole de rigor e comedimento, tal retomada está assentada em um criterioso, detalhado e gigantesco projeto encontrado no espólio pessoano e que, no conjunto, constitui a essência do ideal neopagão. Precisamente sob o título geral de “Projectos”, o primeiro deles, denominado “Neo-Paganismo Português” é o resumo de uma grande proposta que não chega a ser levada a cabo por completo, mas que, mesmo enquanto esboço, permite ter-se uma dimensão da empreitada:

Neopaganismo Português

1. Alberto Caeiro (1889-1915): O Guardador de Rebanhos, seguido de outros poemas e fragmentos. (Abre o livro uma nota sucinta dos parentes do poeta, que publicam o livro).

2. Ricardo Reis: Odes.
(São cinquenta. Abre o livro um curto prefácio do autor).

3. António Mora: O Regresso dos Deuses — Introdução geral ao Neopaganismo Português.
_____ ao mesmo tempo.

4. Ricardo Reis: Novas Odes.

5. António Mora: Os Fundamentos do Paganismo — Teoria do Dualismo Objectivista.
_____ ao mesmo tempo.

O Movimento Neopagão
Português compõe-se
destas cinco obras.

As três primeiras deverão ser publicadas em fins de 1917, e as outras duas no ano seguinte. Sendo possível, as primeiras em Outubro 1917 e as outras, quando não possa ser em Maio 1918, em Outubro (REIS, 2003, p. 284).

Como se nota, a proposta inclui, além das odes ricardianas, a publicação da obra completa de Alberto Caeiro, tida como a pedra basilar do movimento, bem como das reflexões teóricas de António Mora. E ainda que no referido esboço o papel de Reis seja basicamente o de poeta, em outros escritos, cabe a ele, juntamente com Mora²⁴, a incumbência de ser um dos teorizadores do paganismo. Além do mais, junto

²⁴ Sobre essa função outra de Reis e a relação com António Mora, Manuela Parreira da Silva, na edição crítica que reúne a prosa de Ricardo Reis, comenta a dificuldade, muitas vezes encontrada, em distinguir quando se trata de escritos de um ou de outro. Dado que tanto Reis quanto Mora possuem praticamente o mesmo estilo, comungam basicamente das mesmas ideias, além do fato de vários dos textos que tratam do Neopaganismo, do Regresso dos deuses e da arte e da estética em geral não estarem assinados, a atribuição de autoria, muitas vezes, é mais uma opção do crítico do que a partir de uma intenção clara de Pessoa. Conforme explica a autora: “Concebido por Pessoa como um louco-iluminado (enquanto ‘internado’ na *Casa de Saúde de Cascais*) que diagnostica e ‘maniacamente’ interpreta o ‘morbo cristista’, ou a doença mental do homem moderno, e, depois, como um teórico, um raciocinador compulsivo, autor de ‘contrateses’, o Dr. António Mora é, no entanto, afim de Reis, seu irmão em anti-cristismo. Com ele, comunga da admiração (singularmente menos contida) pelo Mestre [Caeiro], de quem se assumem ambos como profetas. Nem sempre é fácil, pois, separar as águas. Mora e Reis partilham os mesmos projectos, escrevem sobre os mesmos assuntos. (É o caso também dos textos sobre ciência e religião, mas aqui, ao contrário do que sucede em outras ocasiões, a distinção torna-se significativamente mais visível: em primeiro lugar, porque os textos de Reis trazem expressa a sua autoria; em segundo lugar, porque Reis e Mora se posicionam diferentemente face à ciência, considerando Reis a sua supremacia em relação à religião, e considerando Mora exatamente o contrário). Reis e Mora usam da mesma ortografia classizante (aspecto que foi, algumas vezes,

com Álvaro de Campos²⁵, Reis exerce também a função de comentador da obra de Caeiro, de modo que, para o heterônimo das odes, falar de Caeiro é também discorrer a respeito do paganismo e comentar o paganismo é igualmente problematizar pontos importantes da mitologia greco-romana e judaico-cristã presentes em sua própria obra. Evidentemente, outros, como Bernardo Soares e Fernando Pessoa-ele mesmo, não deixaram também de escrever sobre o assunto em artigos esparsos, mas, de todos, é em Reis que a teoria e a prática caminham mais próximas em termos de projeto e execução.

E para que esse paganismo subjacente possa renascer em meio ao turbilhão da modernidade, Reis estabelece uma série de critérios bastante específicos, dentre os quais está “fazer renascer o *objectivismo puro* dos gregos e dos romanos” (REIS, 2003, p. 79, ênfase minha), o que, em outras palavras, significa se submeter a uma espécie de depuração das emoções por intermédio de uma inquebrantável disciplina, a fim de oferecer uma visão da realidade pautada pela inteligência e domínio de si mesmo. Somente assim, no seu entendimento, seria possível compreender a essência do paganismo a ser restaurado:

Este objectivismo absoluto dos gregos e dos romanos, que nos primeiros principalmente floriu na especulação e na interpretação da vida, e nos segundos na segura experiência e compreensão prática, ou, como diria um sintético excessivo, que nos primeiros era inteligência e emoção, e vontade nos segundos — *este objectivismo, digo, é que constitui a essência do paganismo* (REIS, 2003, p. 78, ênfase minha).

Esse projeto, como se nota, está fortemente vinculado a uma postura intelectual, compreendida pelo poeta em termos do que ele chamou de uma “visão olímpica” (REIS, 2003, p. 62) que possibilita a fruição da vida, embora sempre transitória, como “um reflexo da eternidade dos deuses” (REIS, 2003, p. 62). Esses mesmos deuses, como já demonstrado, serão tomados como uma espécie de medida suprema, um cânon universal, não apenas pela beleza, perfeição e eternidade que encerram em si mesmos, mas porque sendo o paganismo greco-romano “todo harmonia, concordância e sincretismo” (REIS, 2003, p. 120), oferece um modelo de

invocado para a atribuição de alguns textos a Ricardo Reis, por exemplo por Jacinto do Prado Coelho e George Lind) e escrevem frases idênticas” (SILVA, 2003, p. 21).

²⁵ Nesse sentido, ver o texto “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”. In: CAMPOS, Álvaro de. *Prosa completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Colaboração de Jorge Uribe. Lisboa: Ática, 2012.

conduta exemplar que, devidamente observado, permite aos homens alcançarem essa mesma harmonia, concordância e sincretismo:

*Para os deuses as cousas são mais cousas.
Não mais longe eles vêem, mas mais claro
Na certa Natureza
E a contornada vida...*

*Não no vago que mal vêem (...)
Orla misteriosamente os seres,
Mas nos detalhes claros
(...) estão seus olhos.*

*A Natureza é só uma superfície.
Na sua superfície ela é profunda
E tudo contém muito
Se os olhos bem olharem.*

*Aprende pois, tu, das cristãs angústias,
O traidor à múltipla presença
Dos deuses, a não teres
Vêus nos olhos nem na alma* (REIS, 2007, p. 264, ênfase minha).

Sob essa ótica, embora sejam divergentes em inúmeros outros aspectos, é possível identificar um importante ponto de concordância entre Reis e Sophia, pois enquanto o heterônimo anuncia a urgente necessidade de restituição de uma tradição mais antiga, ou seja, anterior ao cristianismo, a poeta, por sua vez, empenhar-se-á em encontrar um modo de reparação do que considera uma “ordem natural do divino” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 34), ou ainda, “a relação pura do homem com as coisas. Isto é: uma relação do homem com a realidade, tomando-a na sua pura existência” (ANDRESEN, 1960, p. 53). Para tanto, assim como Reis, Sophia procurará, de toda maneira, pôr em prática o seu intento pessoal de religação com essa dimensão sacralizada pelo divino, sempre a emergir, mesmo que de modo sussurrante, “como um rumor”, tal qual declara no poema homônimo:

COMO O RUMOR

*Como o rumor do mar dentro de um búzio
O divino sussurra no universo
Algo emerge: primordial projecto* (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 42).

Como já indicado anteriormente, para Sophia, essa busca incessante de (re) tomada do que aqui se apresenta em termos de um “primordial projecto” é compreendida como uma forma de retorno a um tempo e a um lugar que possibilitem

a total libertação do eu, de modo a (re) integrá-lo a um universo pleno, cujo arranjo anterior, feito conforme a medida e a vontade dos deuses, foi – e ainda permanece – profundamente abalado por uma cisão. Talvez por isso haja em sua poesia uma insistência tão grande quanto à necessidade de uma ligação direta com as coisas, de modo a captar delas o que tenham de mais essencial:

CORAL

la e vinha
E a cada coisa perguntava
Que nome tinha (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 59).

Só assim, no entender da poeta, é que o homem pode almejar à felicidade, não sendo outro, senão esse, o sentido da pergunta dirigida em tom retórico a José Carlos de Vasconcelos, durante entrevista concedida em 1991, cuja resposta é dada na sequência:

Penso que *nós procuramos sobretudo o que nos dá felicidade*, não acha? Procuramos o que nos cria uma certa libertação íntima que é necessária à felicidade. *Procuramos o ser um com o universo*. [...] É uma ambição: o *regresso total ao paraíso terrestre* (ANDRESEN, 1991, p. 9, ênfase minha).

Como se nota, é bastante clara a ambição: *o regresso total ao paraíso terrestre*. E se alguma dúvida resta com relação aos sentidos de tal empreitada, não faltam poemas nos quais Sophia procura deixar claras as suas intenções, como no caso do elucidativo “Projecto II”:

PROJECTO II

Esta foi sua empresa: *reencontrar o limpo*
Do dia primordial. Reencontrar a inteireza
Reencontrar o acordo livre e justo
E recomeçar cada coisa a partir do princípio

Em sua empresa falharam e o relato
De sua errância erros e derrotas
De seus desencontros e desconstruções lutas
É moroso e confuso

Porém restam
Do quebrado projecto de sua empresa em ruína
Canto e pranto clamor palavras harpas
Que de geração em geração ecoam
Em *continua memória de um projecto*
Que sem cessar de novo tentaremos (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 84, ênfase minha).

Dessa tarefa, o ponto central se resume em uma palavra: “reencontrar”. Assim posto, na sua forma infinitiva, o verbo se adequa perfeitamente à noção de projeto, uma vez que expressa um processo sem indicação de tempo definido. Além disso, a escolha do pronome possessivo “sua” para determinar “empresa” também é alusivo à ideia de indefinição. “Sua empresa”. De quem? O poema não esclarece. Mas pouco importa. Esse projeto, não datado nem atribuído, porém muito antigo, posto que ecoando “de geração em geração”, a poeta o vai (re) tomar para si mesma.

Embora ciente de que outros antes dela já o tentaram – e falharam – Sophia parece não admitir a derrota, pois é precisamente a memória desse fracasso, seu eco através do tempo, o elemento desencadeador, e motivador, da continuidade. Além disso, é significativo que um poema como esse apareça em *O nome das coisas* (1977), décimo livro pela ordem de publicação. Com efeito, desde *Poesia* (1944), Sophia anda às voltas, “Na luta por um bem definitivo/ Em que as coisas de amor se eternizassem” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 48, ênfase minha), e tal embate parece jamais encontrar término, persistindo até os últimos livros, como comprovam, por exemplo, certos momentos em que, neles, a poeta evoca as Musas, conduzidas por Apolo e filhas da memória, “fonte impetuosa/ *Princípio fundamento rosto-início*” (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 60, ênfase minha), ou lembre “As pequenas cidades intensas/ *Onde o tempo não é dissolvido mas dura*” (ANDRESEN, 2016, *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, p. 111, ênfase minha), entre outros.

Essa consciência, ou melhor, essa verdadeira necessidade, de inteireza, de completude, de pureza, de princípio, de totalidade e de perfeição, ardentemente perseguidos e constantemente ameaçados, é, como já explicitado, um dos elementos motrizes de toda a sua obra, tal qual atestam os inúmeros poemas nos quais a temática é abordada.

Dessa maneira, a fim de reforçar bem a questão e ilustrar como ela perpassa praticamente todo o fazer poético da autora, transcrevo apenas um exemplo do tema presente em cada livro, extraído de modo mais ou menos fortuito:

[...]

Eras o primeiro dia inteiro e puro

Banhando os horizontes de louvor [...] (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 34, ênfase minha).

Porque eu trazia rios de frescura

E claros *horizontes de pureza*
 Mas tudo se perdeu ante a secura
 De combater em vão [...] (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 49, ênfase minha).

[...]
 Apagai a vaidade,
 Para que eu me perca e me dissolva
 Na *perfeição da manhã* [...] (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 107, ênfase minha).

[...] as Primaveras
 Habitam na *perfeita claridade*
 Em que nos esperas (ANDRESEN, 2013, *No tempo dividido*, p. 51, ênfase minha).

Perfeito é não quebrar
 A imaginária linha (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 27, ênfase minha).

No meio da tarde
 Um homem caminha:
 [...]
 O tempo onde ele mora
 É *completo* e denso (ANDRESEN, 2014, *O Cristo Cigano*, p. 26, ênfase minha).

Por um país de pedra e vento duro
 Por um país de *luz perfeita e clara* (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 75, ênfase minha).

O vazio desenhava desde sempre a forma do teu rosto
 Todas as coisas serviram para nos ensinar
 A *ardente perfeição da tua ausência* (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 61, ênfase minha).

Desde a orla do mar
 Onde tudo começou *intacto no primeiro dia* de mim
 Desde a orla do mar (ANDRESEN, 2013, *Dual*, p. 49, ênfase minha).

Sei que seria possível construir a forma justa
 De uma cidade humana que fosse
Fiel à perfeição do universo (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 97, ênfase minha).

Ali vimos a veemência do visível
 O *aparecer total exposto e inteiro* [...] (ANDRESEN, 2013, *Navegações*, p. 39, ênfase minha).

Seu rosto seria a cintilante claridade
 De uma praia
 E em sua humana carne brilharia
 A *luz sem mancha do primeiro dia* (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 44, ênfase minha).

Voltar ali onde
 [...]
 Guardam *intacta a impetuosa*
Juventude antiga (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 79, ênfase minha).

[...]
 Noutra varanda assim num *Setembro de outrora*

Que em mil estátuas e roxo azul se prolongava
Amei a vida como coisa sagrada
E a juventude me foi eternidade (ANDRESEN, 2016, *Búzio de Cós e outros poemas*, p. 104, ênfase minha).

Noite. Noite em nossa roda. Noite aberta.
 E encontramos um silêncio imenso,
Um silêncio perfeito que nos esperava desde sempre [...] (ANDRESEN, 2015, *Poemas dispersos*, p. 906, ênfase minha).

Uma calma infinita poisava sobre as coisas — *como se fosse o princípio do mundo e tudo estivesse ainda intocado*²⁶ (ANDRESEN, 2015, p. 13, ênfase minha).

Como se vê, os exemplos são inúmeros e poderiam ser outros mais. Basta que se folheie casualmente qualquer dos livros da poeta, parando em um ou outro poema de modo inopinado e a chance de se deparar com a temática, em maior ou menor grau, é bastante alta. Essa pequena mostra, no entanto, é suficiente para constatar o anelo de sublime e o desejo de perfeição que transcende a esfera do humano e atinge o domínio do divino, a já assinalada “ânsia carregada de impossível” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 32) que aparece desde *Poesia* e que vai ser agudamente expressa, até o fim, em uma vontade de comunhão com os deuses e com o sagrado – “Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro/ Sabendo que o real o mostrará” (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 107, ênfase minha).

Por seu turno, em Ricardo Reis, é igualmente notável um desejo de comunicação com o divino, a fim de que o homem possa compreender melhor o que lhe é dado pelas deidades. Uma vez que, para o heterônimo, assim como para o grego arcaico, o universo é resultado do embate entre forças superiores, perceber a ação dos deuses, ou seja, estar em constante contato com eles, significa também aprender como se portar na rígida hierarquia cósmica a que todos estão submetidos.

Assim sendo, tanto quanto na de Sophia, na obra de Reis, consoante à perspectiva pagã, os deuses são compreendidos como realidades factuais vívidas e perceptíveis, tão reais e visíveis como as flores e a paisagem. No caso de Sophia, os mitos gregos, conforme explica António Manuel dos Santos Cunha, servem para “evidenciar um princípio de inteligibilidade do mundo, num diálogo constante com esse tempo mítico e absoluto. Tal como os Gregos, assistimos na sua poesia a busca

²⁶ O texto de onde foi retirado este fragmento pertence aos textos ainda inéditos do espólio de Sophia. Sobre ele, Maria Andresen Sousa Tavares apresenta a seguinte nota: “A fotografia deste manuscrito e a sua transcrição foram publicados no Catálogo da Exposição «Sophia de Mello Breyner Andresen, Uma Vida de Poeta» (BNP e Caminho, 2011), retirado de circulação por conter algumas incorrecções, nomeadamente na transcrição de manuscritos” (TAVARES, 2015, p. 14).

instintiva da unidade e da ordem do Universo, numa clara e justa medida” (CUNHA, 2004, p. 15, ênfase minha).

Já para Reis, conforme explica Álvaro Cardoso Gomes, ‘o amor por aquilo que os sentidos captam, pela superfície das coisas, advém do fato de *a realidade ter sido criada deste modo pelos deuses*’ (GOMES, 1987, p. 30). Por isso, ainda nas palavras do autor, “tentar ver além das coisas representaria [...] um desrespeito aos deuses, que fizeram o mundo como um espaço sem transcendência, cristalino em sua materialidade” (GOMES, 1987, p. 30).

Ora, se a realidade existe por força e vontade da ação dos deuses – “*Esta realidade os deuses deram*” (REIS, 2007, p. 72, ênfase minha) – tidos como entidades superiores à humanidade, e se a relação entre Destino, deuses e homens segue uma lei diversa à própria natureza humana e divina – “Como acima dos deuses o Destino” (REIS, 2007, p.66) – fica evidente que a percepção dessa hierarquia tem importantes efeitos no modo de existir do poeta.

Como várias vezes se afirmou, o dado central da poética de Ricardo Reis consiste em encontrar a melhor maneira de lidar com a finitude, posto que, conforme explica Maria da Glória Padrão, “Reis está condenado a uma morte fragmentária e sucessiva, está sequestrado numa vida que é sempre o crepúsculo do homem” (PADRÃO, 1973, p. 137). Assim, a obsessão com o tema da morte e a consciência demasiadamente lúcida da própria transitoriedade, presentes em quase todos os poemas, funcionam como núcleos em torno dos quais gravitam os elementos mais significativos de seu sistema poético, como os próprios deuses e a sempre tensa e contraditória incorporação simultânea de concepções filosóficas tão distintas como o horacianismo, o epicurismo e o estoicismo.

Sendo esse o arranjo, o poeta, de antemão, sabe que nada pode contra forças que lhe são superiores. Por isso, do estoicismo, tentará incorporar, embora quase nunca com sucesso, a máxima de autarquia, à qual, conforme expressa Marco Aurélio em suas *Meditações*, consiste em “*Ser como o promontório onde se quebram incessantemente as ondas; ele queda-se ereto e os estos da maré vêm morrer em seu redor*” (AURÉLIO, 1980, p. 277, ênfase minha). Essa é razão de, em mais de um momento, o heterônimo cantar o conhecido “Abdica/ E sê rei de ti próprio” (REIS, 2007, p. 59). Entretanto, juntamente com essa postura de autodomínio, Reis jamais deixará de conclamar, mesmo nas odes mais tardias o aproveitamento, ainda que débil, do instante aprendido de Horácio – “Colhe/ o dia, porque és ele” (REIS, 2007,

p. 220) – temperado de moderação epicurista – “Serenos aguarda o fim que pouco tarda” (REIS, 2007, p. 204).

Diante da certeza de que o homem nada pode contra a vontade inexorável de um Destino que atua até mesmo sobre a existência dos deuses – “acima dos deuses o Destino” (REIS, 2007, p. 66) – o resultado é, conforme explica Robert Bréchon, uma “estratégia de sabedoria paradoxal”, que, nas palavras do crítico, “situa a liberdade no coração da servidão e a alegria no coração da infelicidade de existir. Liberdade e alegria tomam a forma da ‘serenidade’, a *ataraxia* dos gregos: a imobilidade do eixo em torno do qual gira a roda do tempo” (BRÉCHON, 1998, p. 226, ênfase do autor).

O quanto de efetividade tal estratégia comporta é um ponto bastante discutível e sobre ele me deterei de modo mais detalhado nas páginas subsequentes. Inicialmente, porém, é importante compreender que, tanto em Reis quanto em Sophia, essa busca por “uma visão intelectual da verdade”, pelo “exemplar eterno da tranquilidade e da posse da vida”, da “disciplina social”, da “perfeita claridade”, dos “horizontes de pureza”, da “luz sem mancha do primeiro dia”, da “calma infinita” ou seja, ideais plenos de luminosidade, comedimento e autodomínio representam justamente a essência daquilo que se pode chamar de uma visão ou uma postura *apolínea* – das mais significativas para o entendimento de certa visão de mundo grega assimilada pelos dois poetas.

Ademais, no âmbito dos estudos acerca da poesia de Reis e Sophia, existe uma certa tradição crítica que insiste nos aspectos de luminosidade, rigor, equilíbrio, clareza, concisão etc., como sendo elementos próprios de uma maneira, por assim dizer, “clássica” de poetar e que seria uma espécie de espinha dorsal nos dois poetas.

No caso de Reis, embora reconhecendo a submissão do heterônimo à tensão das forças contrárias do objetivismo e do subjetivismo, José Augusto Seabra ressalta que ele “*mantém-se numa espécie de equilíbrio*, em que a presença do sujeito parece sempre investir, sem a renegar, mas reintegrando-a, a herança objetiva originária” (SEABRA, 1988, p. 109, ênfase minha); Jacinto do Prado Coelho vê nele a austeridade e a contenção, adquiridas a partir de uma experiência de milênios atrás de si, que lhe permitem cultivar “a elegância de maneiras, a beleza do artifício, a *arquitectura estrita* da ode” (COELHO, 1998, p. 34, ênfase minha); Maria Bernadete Herdeiro imputa-lhe “uma *estética da lucidez, do equilíbrio, da universalidade*, em que a poesia é concebida como um modo de superioridade sobre a vida efêmera” (HERDEIRO, 1985, p. 113, ênfase minha); já Benedito Nunes, considera-o “o *mais*

sóbrio, o mais contido e severo dos heterônimos” (NUNES, 2009, p. 225, ênfase minha), o que lhe possibilita reprimir, por meio de uma razão de matriz estoica uma espécie de cansaço, “resto de uma inquietação espiritual desfeita, transmutando o desespero na sábia resignação de quem se curva aos ditames do destino” (NUNES, 2009, p. 225).

Por sua vez, acerca da obra de Sophia, Eduardo Lourenço afirma que, em língua portuguesa, há poucos itinerários poéticos tão impregnados de “*positividade original*, tão, de raiz, canto ao rés de uma realidade aceite como esplendor efêmero e eterno e por isso tão *isentos de polemismo e intrínseca negatividade*, como o de Sophia Mello Breyner” (LOURENÇO, 1975, p. 2, ênfase minha); Eucanaã Ferraz fala de “*um apreço explícito pela geometria*, que pode ser compreendido como uma das facetas de seu amor pela exterioridade” (FERRAZ, 2013, p. 56, ênfase minha); Helder Macedo caracteriza seu universo poético como “*iluminado pelo brilho de uma claridade pré-lapsilária*” (MACEDO, 2013, p. 68, ênfase minha), no qual as formas e as coisas vitimadas pela corrosão do tempo, como o céu, o mar, as árvores, as rochas e os corpos “são reinstituídos como emblemas de um mundo intemporal de totalidade perdida para se transformarem nos marcos de uma peregrinação interior que é também a demanda de uma identidade por encontrar” (MACEDO, 2013, p. 68.); já Herberto Helder se declara fascinado pelo sonho de um poema que existe por si, “uma forma impessoal que as mãos limpas arrancaram à desordem para apresentar como *uma ordem objectiva* no meio das corrupções, inclusive as corrupções da nomeação” (HELDER, 2001, p. 98, ênfase minha) etc.

Naturalmente, inúmeros outros especialistas poderiam ainda ser evocados para confirmar a perspectiva. Todavia, não é preciso ir além e tampouco estranhar que Reis e Sophia tenham sido lidos dessa forma. De fato, em um grande número de poemas, tanto de um quanto de outro, existe esse brilho e essa luminosidade, nem sempre radiantes, é certo, mas claros o suficiente para lançarem luz sobre uma série de questões importantes que, em certo sentido, permitem situá-los sob a égide apolínea.

Conforme bem lembra Walter Otto, pode-se dizer que, depois de Zeus, Apolo é o mais importante dentre os deuses gregos, e, junto com sua irmã gêmea, Ártemis, é o mais sublime dos eternos a habitarem o panteão. Para o autor, características como a “pureza” e “a santidade particular” que emanam de suas simples presenças já são indicativos de sua “posición especial en la esfera de los dioses” (OTTO, 2003, p.

38). Assim, muito do que hoje compreendemos como espírito apolíneo está atrelado principalmente a certos atributos que lhe são próprios como “claridad severa, espíritu superior, imperiosa voluntad para la prudencia, la medida y el orden” (OTTO, 2003, p. 40).

Tendo isso em vista, não é difícil perceber as razões pelas quais essas qualidades propositivas de uma perspectiva ordenadora fazem de Apolo o grande modelo do período pós-homérico, a ser seguido tanto no escopo religioso quanto político das cidades-estado da Grécia helenística, tal qual atesta certa passagem d’*A República*, na qual Platão, pela boca de Sócrates em diálogo com Adimanto, situa o deus como o grande guia e legislador dos povos gregos:

— O que nos resta, pois, ainda a fazer em legislação? — perguntou.
 Respondi: — A nós nada; mas a Apolo, ao deus de Delfos, resta fazer as maiores, as mais belas e as principais leis.
 — Quais?
 — As que se referem à construção dos templos, aos sacrifícios aos deuses e heróis, ao enterro dos mortos e às cerimônias que nos tornam os seus manes propícios. Pois, não possuímos a ciência disso; daí por que, ao fundar a cidade, não devemos obedecer a ninguém mais, se somos sábios, nem adotar outro guia, exceto o de nossa pátria. Ora, *este deus, em semelhantes matérias, é o guia nacional de todos os homens*, visto que distribui seus oráculos assentado sobre a ônfale, no centro da terra (PLATÃO, 1965, p. 207, ênfase minha).

E não é apenas nas dimensões espiritual e legislativa que a influência de Apolo se faz sentir. No âmbito estético, nomeadamente no que diz respeito à poesia, a visão apolínea permanece, desde os primórdios, como uma espécie de cânon ou modelo de arte elevada. Patrono da música e da poesia, Apolo é também o condutor das Musas, com as quais cantava de modo que, conforme relata Homero, “Todos prazer encontravam na lira de Apolo, belíssima” (HOMERO, 2015b, *Ilíada*, p. 71).

Mas para chegar à posição de condutor do espírito grego em seu aspecto predominantemente positivo e disciplinador, Apolo precisou passar por um longo processo de transformação e adaptação desde o nascimento conturbado, até o confronto com o dragão Píton, depois do qual se estabeleceu como senhor oracular e inquestionável de Delfos. Se como enfatiza Mircea Eliade, Apolo é tido “como a mais perfeita encarnação do gênio helênico” (ELIADE, 1978, p. 100), para que possamos pensar o papel do deus em termos de uma variada gama de tensões e paradoxos presentes na poética de Reis e de Sophia, é preciso ter em conta que essa perspectiva

nem sempre foi assim. Como veremos, para cada aspecto luminoso e positivo do mito de Apolo existe um contraponto de sombra a ser considerado.

Com efeito, o gêmeo de Ártemis é o representante máximo de uma visão da realidade pautada pela purificação, clareza, luminosidade, comedimento, sabedoria, inteireza, objetividade, equilíbrio e justiça. No entanto, quando bem observada, a figura do deus traz consigo uma longa herança de contradições. Divindade da medicina, é também aquele que envia a peste, tocador de lira, maneja habilmente o arco e pune de modo cruel quem ousa desafiá-lo, senhor dos oráculos e, portanto, porta-voz dos desígnios de Zeus, é capaz de induzir ao erro e ao engano, por meio de vaticínios ambíguos e de interpretação obscura. Ferrenho defensor de seus protegidos, é implacável contra os que lhe são contrários etc.

E uma vez que o mito de Apolo é bastante rico e variado em termos de alcance e relação com outros mitos do mundo grego, neste capítulo, longe de esgotá-la, a visão apolínea será abordada a partir de três eixos centrais, cujos nortes são sempre as poéticas de Reis e Sophia, o que justifica o recorte e a escolha dos temas.

O primeiro deles diz respeito às noções de pureza e objetividade racional, aos quais se relacionam ideais como a luminosidade e a placidez, a cura e a disciplina. A esses aspectos, apresentam-se perspectivas opostas, como a impureza e a subjetividade emotiva, bem como a sombra e a perturbação do espírito, além da doença e do desequilíbrio, também causados pelo deus quando julga pertinente.

O segundo diz respeito ao fato de Apolo ser o deus que preside o Oráculo de Delfos e, conseqüentemente, representa a vontade de Zeus no mundo. A partir dessa perspectiva, é possível investigar uma série de questões relativas à noção de liberdade e submissão a desígnios de ordem superior à vontade humana e que constituirão um dos principais pontos de tensão na obra de Reis e Sophia no tocante à visão apolínea.

Finalmente, o terceiro aspecto diz respeito aos atributos de Apolo como deus da música e das artes e, por consequência, guia das Musas e mentor da poesia lucidamente elaborada. Todavia, ao mesmo tempo em que é o deus da lira, Apolo é também uma divindade que dispara e aniquila.

3.2 “Sob o ouro de Apolo” ou “o primeiro dia inteiro e puro”

Sendo Apolo uma divindade solar, cujo epíteto mais conhecido, Febo²⁷, significa “brilhante”, não raro o deus é qualificado pelo fulgor e resplandecência que lhes são inerentes: Homero o chama de “Febo Apolo, o frecheiro esplendente” (HOMERO, 2015a, p. 212); Ovídio, de “luz comum do imenso mundo” (OVÍDIO, 1983, p. 30), já Hesíodo, de “o luminoso Apolo” (HESÍODO, 1995, p. 88).

Tais características remontam a uma tradição muito antiga, transmitida ao longo dos tempos, de modo que Apolo não é conhecido pelos seus atributos positivos e luminosos apenas entre os antigos. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche faz a clássica distinção entre o espírito apolíneo como contraponto ao dionisíaco, tomando a figura altiva e reguladora de Apolo como uma espécie de freio às excitações febris do desregramento e das orgias em honra ao deus do vinho. Por isso, na visão do filósofo “na qualidade de deus dos poderes configuradores” (NIETZSCHE, 1992, p. 29), Apolo é, “segundo a raiz do nome o ‘resplendente’, a divindade da luz, [que] *reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia*” (NIETZSCHE, 1992, p. 29, ênfase minha).

Para Reis e para Sophia, em princípio, a figura de Apolo não parece distar muito da concepção usual que a tradição vem transmitindo. Já no primeiro poema em que Apolo é explicitamente evocado, Sophia traça uma espécie de perfil, aliás bastante completo, das principais características positivas da divindade, a partir do qual é possível estabelecer um percurso analítico-dialógico com outros poemas. Conforme se lê:

APOLO MUSAGETA

Eras o primeiro dia inteiro e puro
Banhando os horizontes de louvor.
Eras o espírito a falar em cada linha
Eras a madrugada em flor
Entre a brisa marinha.

Eras uma vela bebendo o vento dos espaços
Eras o gesto luminoso de dois braços
Abertos sem limite.
Eras a pureza e a força do mar
Eras o conhecimento pelo amor.

²⁷ Φοῖβος no grego e *Phoebus* no latim.

Sonho e presença
De uma vida florindo
Possuída e suspensa.

Eras a medida suprema, o cânon eterno
Erguido puro, perfeito e harmonioso
No coração da vida e para além da vida
No coração dos ritmos secretos (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 34).

Nessa primeira evocação, desde o título, Apolo é associado ao epíteto “musageta”, isto é, “dirigente”, “caudillo de las Musas” (PLUTARCO, 1995, p. 291) uma vez que são elas que compõem o seu coro, presidindo, entre outras artes, o canto e a poesia, como celebradas por Homero, em um canto especificamente dedicado a essas divindades:

Começarei pelas Musas, por Apolo e por Zeus,
pois graças às Musas e a Apolo, que fere de longe,
existem sobre a terra homens que cantam e tocam cítara
e, graças a Zeus, reis. Afortunado é aquele a quem as Musas
amam, doce é a voz que flui de sua boca.
Salve, filhas de Zeus, honrai meu canto!
E a seguir eu me lembrarei de vós e também de outro canto (HOMERO, 2010, p. 492, ênfase minha).

Para além dessa relação inicial, a sumarização dos distintivos do deus segue a esteira dos ideais de inteireza, harmonia, pureza e perfeição, caracteres arduamente perseguidos por Sophia e que, no poema andreseano, consubstanciam-se em Apolo a partir da utilização do anafórico “Eras”, oito vezes repetido no pretérito imperfeito. Dado que esse tempo verbal se presta a indicar uma ação não totalmente acabada, tudo o que Apolo *era* não necessariamente *deixou de ser* no presente da enunciação, pois essa condição de ser não é estática, uma vez que, afora estar ligado a uma série de predicativos, Apolo também age, “Banhando os horizontes de louvor”, numa referência direta ao curso do sol, um dos seus mais representativos domínios. E, se como explica António Cunha, na obra de Sophia, “os deuses simbolizam o regresso a um tempo mítico de pureza e perfeição assente numa ordem natural que emerge da harmoniosa aliança entre o divino e a natureza” (CUNHA, 2004, p. 93)”, “É precisamente deste modo que Apolo manifesta a sua esplendorosa presença, fazendo emergir, numa veemente exaltação da vida, esse tempo mítico que assinala a origem do mundo revestido de valores que se querem intemporais” (CUNHA, 2004, p. 110).

Talvez por sua forte carga de positividade – “Eras o primeiro dia inteiro e puro” – Sophia procura ver nele a representação de um tempo em que ainda não se havia

dado a grande cisão, em que as coisas ainda estavam no princípio, o que se confirma pelo reforço da imagem nos versos seguintes: “Eras a madrugada em flor/ Entre a brisa marinha”, presente de modo semelhante também no poema “Sinal de ti”, extensa negação do deus cristão, que, no capítulo dedicado a Cristo, será devidamente analisada, e no qual Sophia enfatiza o caráter imanente de Apolo:

Tu não nasceste nunca das paisagens,
Nenhuma coisa traz o Teu sinal,
É Dionysos quem passa nas estradas
E Apolo quem floresce nas manhãs (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 81, ênfase minha).

Essa visão de que, ao contrário do deus cristão, os deuses gregos, mais do que inseparavelmente contidos na natureza, surgiram dela e são imanentes a ela – “*Nasceram, como um fruto, da paisagem*” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 46, ênfase minha), em muito aproxima Sophia da concepção de mito do homem arcaico.

Não esquecendo que, para a poeta, “O divino sussurra no universo” (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 42), são bastante esclarecedoras as reflexões a esse respeito apresentadas pela própria autora em *O Nu na Antiguidade Clássica*: “Para o homem arcaico o divino sussurrava no universo. *Quando ele invoca (sic) o céu, o mar e a luz invocava o divino, invocava o verdadeiro e real, a plenitude do ser, invocava uma verdade viva e tutelar*”. (ANDRESEN, 1975, p. 84, ênfase minha).

Por essa lógica, tanto a escolha do pretérito imperfeito “Eras” em “Apolo Musageta”, mas sobretudo o uso presente do indicativo “floresce” em “Sinal de Ti”, demonstra que, tal qual uma espécie de conjuro, a presença do deus é continuamente evocada, atualizando-se a cada uma dessas manhãs e, por que não, em última análise, igualmente a cada leitura – “[É] Apolo quem *floresce*” e não “*Foi Apolo quem floresceu*”.

Além disso, voltando ao primeiro poema, mesmo sendo um deus solar, Apolo aparece associado ao mar, precisamente na linha do horizonte, traço exato que divide o céu e a água. Como se sabe, o mar é um dos *leitmotiven* mais abrangentes da obra de Sophia, com o qual mantém uma relação “vasta e profunda”, de modo que, nas palavras de Federico Bertolazi,

nela se radica a busca de uma linguagem que visa recuperar a potência elementar das coisas e do momento em que, sendo nomeadas, elas projectam a sua essência para o exterior de si, começando plenamente a sua existência. *A proximidade do mar, em Sophia, funciona como instrumento de renovação desse momento genésico que nos restitui a integridade primitiva do real* (BERTOLAZZI, 2013, p. 120, ênfase minha).

Tal importância já foi também enfatizada de maneira bastante incisiva pela própria poeta em inúmeras ocasiões, mas em especial ao discorrer sobre a protagonista de *A Menina do Mar* (1958), uma de suas mais conhecidas narrativas: “A Menina do Mar é inspirada numa história que a minha mãe me contava: nos rochedos morava uma menina muito pequena... *Essa menina representava para mim a felicidade perfeita porque almoçava no mar, dormia no mar, vivia no mar...*” (ANDRESEN, 1982, p. 4).

Ou seja, tanto na poesia quanto na prosa, *o mar é o lugar da perfeita felicidade*, que, juntamente com a casa da infância, o jardim e a praia, forma o conjunto do que Sophia chamou de “lugares sagrados” (ANDRESEN, 1982, p. 4). E justamente por ser o mar um desses lugares, nele, Apolo é apresentado em todo o seu esplendor, como na segunda estrofe do poema, que convém lembrar:

Eras uma vela bebendo o vento dos espaços
Eras o gesto luminoso de dois braços
Abertos sem limite.
Eras a pureza e a força do mar
Eras o conhecimento pelo amor (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 34).

Nesse contexto marítimo, Apolo é também “uma vela bebendo o vento dos espaços”. Sophia não diz “*como* uma vela”, mas, sim, “*Eras uma vela*”, de modo que o deus *não representa* uma realidade poética, mas é essa própria realidade. Tal realidade é composta pelo “gesto luminoso de dois braços/ Abertos *sem limite*”, numa atitude curiosamente contrária à ideia de cânon e medida tipicamente apolíneos, mas que, associada à pureza e à força do mar logo volta a se equilibrar.

Ademais, essa imagem parece aludir ao exato oposto do sangrento abrir de braços do deus cristão crucificado. Para Sophia, Apolo é o contrário disso, é precisamente “o conhecimento pelo amor” e não o conhecimento pela dor, o oposto do martírio e do suplício, portanto. Obviamente, poder-se-ia objetar que, pela perspectiva cristã, a morte na cruz é um gesto de entrega e de amor, de modo que são palavras do próprio Cristo: “Ninguém tem maior amor do que aquele que dá a sua vida por seus amigos” (BÍBLIA, *João*, 15,13), retomadas depois pelo apóstolo Paulo,

em carta aos romanos: “Mas eis aqui uma prova brilhante de amor de Deus por nós: quando éramos ainda pecadores, Cristo morreu por nós” (BÍBLIA, *Romanos*, 5,8). Para Sophia, entretanto, a aceitação desse sacrifício não é feita de modo tranquilo e a própria ideia de morte de maneira tão brutal surge como um elemento destoante desse universo puro, sereno e luminoso.

Não por acaso, Apolo aparecerá em outro poema como o “Deus sem espinho e sem cruz” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 56), o que, evidentemente, não abole a ampla gama de tensões e paradoxos com os quais a poeta se debate no que diz respeito à perspectiva cristã, mas ao menos assinala uma visão singular dessa dualidade. Ou, como enfatiza Richard Zenith:

A poesia de Sophia, para chegar à claridade e à limpidez que tanto preconiza, leva-nos por um confuso labirinto de alusões e associações, cruzando Creta com Delfos, Grécia com o Algarve, o reino de Deus com o reino do homem, o mundo da terra com o do mar, o *cristianismo* com o *paganismo*. É um universo de dualidades, mas estas não costumam estar nem inteiramente concordes nem em plena oposição (ZENITH, 2011, p. 41, ênfase minha).

Seguindo com o poema, na terceira estrofe, dentre os inúmeros atributos que qualificam o deus, está também a visão aparentemente muito nietzschiana de que Apolo era “Sonho e presença/ De uma vida florindo/ *Possuída* e suspensa”. Mas só aparentemente. É certo que, assim como o filósofo, a poeta enxerga no deus uma ação no domínio do sonho – “Sonho e presença” – expressa por Nietzsche em termos do que ele chamou de “Essa alegre necessidade da experiência onírica” (NIETZSCHE, 1992, p. 29), que faz com que o autor de *Assim falava Zaratustra* considere Apolo não só como a divindade da luz, da perfeição, da atividade divinatória, mas também aquele que governa a realidade interior das fantasias,

tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sapiente tranquilidade do deus plasmador. *Seu olho deve ser “solar”, em conformidade com a sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência* (NIETZSCHE, 1992, p. 29-30, ênfase minha).

Todavia, embora reconheça que a arte é fruto de um embate entre essas duas potências, tão diferentes, mas que caminham lado a lado, persiste em Nietzsche a

necessidade de explicar o apolíneo e o dionisíaco em termos de uma separação mais evidente:

Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los como os universos artísticos, separados entre si, do *sonho* e da *embriaguez*, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o Dionísio (NIETZSCHE, 1992, p. 27-28).

Já no caso de Sophia, desde o princípio, trata-se de uma relação menos sistemática que a do filósofo e pensada não somente em termos de *coexistência*, mas de *conjugação*:

Pois o mundo grego nunca é o mundo da pura serenidade apolínea. O espírito apolíneo aparece sempre conjugado com a força dionisíaca. E o Kaos, anterior a tudo, assedia o Kosmos. A claridade grega é uma claridade que reconhece a treva e a enfrenta. A claridade daqueles que interrogam a esfinge e que penetram no labirinto para combater a escuridão e a violência do toiro (ANDRESEN, s. d., p. 14, ênfase minha).

Assim sendo, parece haver em Sophia uma assimilação mais tranquila dos domínios da possessão e da suspensão enquanto manifestações igualmente apolíneas. Diferentes da loucura ou *mania* dionisíacas, é claro, mas ainda assim alterações significativas no comportamento do sujeito poético. E embora, como lembra Eliade, nas representações sobre os monumentos a Apolo, a pítia, sua sacerdotisa, esteja sempre “calma, serena, concentrada – como o deus que a inspira” (ELIADE, 1978, p. 105), conforme bem lembra Sophia, no terceiro verso do poema, Apolo é o “espírito a falar em cada linha” e, para tanto, precisa submeter a identidade do possuído à sua vontade possensora, a fim de que possa entregar os seus desígnios.

Por isso, embora o adjetivo “possuída” referente à vida – *Sonho e presença/ De uma vida florindo/ Possuída e suspensa* – aponte mais para a noção de posse no sentido de propriedade, não é absurdo pensar também na ideia de possessão enquanto manifestação espiritual de domínio apolíneo, sobretudo se pensarmos no adjetivo “suspensa” no sentido de uma privação momentânea de funções conscientes, e que, no poema aparece logo após o primeiro qualificativo da ideia de vida.

Finalmente, na última estrofe do poema, Apolo é coroado com alguns dos atributos que lhe são mais caros em termos do que se convencionou chamar de uma visão clássica:

Eras a *medida suprema*, o *cânon eterno*
 Erguido *puro, perfeito e harmonioso*
 No coração da vida e para além da vida
 No coração dos ritmos secretos (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 34, ênfase minha).

Visto como o máximo do ideal, Apolo é alçado à altura que lhe é conveniente. Em um tal horizonte de pureza, perfeição, harmonia e universalidade, ele é a “medida suprema”, o “cânon eterno”, características que, anos mais tarde, Sophia praticamente repetirá ao falar da escultura de Apolo erguida no grande templo dórico dedicado a Zeus em Olímpia:

Ele é a perfeição, a ordem invulnerável e imutável que a acção não desvia nem dobra. No centro do tumulto ele é a forma clara e simples. O divino interior à natureza emergiu da natureza: no frontão de Olímpia Apolo já não é apenas o fulgor do sol, a vitalidade interior do Kosmos: *é a claridade de um pensamento de justiça* para o qual o homem se ergue para além da própria violência (ANDRESEN, 1978, p. 56, ênfase minha).

Perfeito, invulnerável, imutável, claro, simples e justo. Por essas qualidades, percebe-se que Apolo representa um ideal, não só de estética, mas também de moral e de justiça e que se tornará mais perceptível – e questionável – em livros posteriores, pois, conforme pontua Pedro Eiras,

Tudo é pleno nesta poesia, e cada elemento é inteiro, *mas apenas na fragilidade de uma procura, prometida e improvável.* Nenhuma simples estância em Sophia: sempre o contraste entre sombra e luz, sempre o movimento de cada coisa a procurar cumprir o seu ser (EIRAS, 2013b, p. 17, ênfase minha).

Nos poemas iniciais, no entanto, é ainda a visão pautada pela pureza e plenitude que aparecerá com mais insistência associada a Apolo, como se nota no poema, “Deus puro, Apolo Musageta”, segunda composição inteiramente dedicada ao nascido de Leto e presente em *Dia do Mar*:

Deus puro, Apolo Musageta,
 Deus sem espinhos e sem cruz,
 Ofereço-te a plenitude secreta
 Em que bebi e vivi a tua luz.

Ofereço-te a minha alma transbordante
 De mil exaltações,
 Purificada em mil confissões

Da sua longa tristeza delirante.

Ofereço-te as horas deste dia completas
No teu sol tocando as coisas materiais,
Ofereço-te as nostalgias secretas
Que se perderam em gestos irreais (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 56,
ênfase minha).

Nesse poema, tanto quanto em “Apolo Musageta”, os atributos são praticamente os mesmos. A diferença é que, para além do reforço dos ideais de pureza e plenitude, agora, o eu-lírico modifica seu papel, abandonando a posição passiva de quem apenas observa e constata, para assumir a postura de alguém que age e presta uma oferenda: “Ofereço-te a plenitude secreta/ Em que *bebi e vivi a tua luz*”.

Existe aqui um dado interessante. A oferenda – essa “plenitude secreta” – é algo que emana do próprio deus e que o eu-lírico apenas teve que beber. Ou seja, Sophia oferece a Apolo o que já é de Apolo. Evidentemente, isso não quer dizer que tal oferta seja desprovida de valor. Pelo contrário. Nesse poema, o eu-lírico se oferece por inteiro. E ainda mais, pois em um gesto, bastante semelhante ao dos “braços/ Abertos sem limite”, já mencionados em “Apolo Musageta”, a oferenda parte de alguém “transbordante/ de mil exaltações”, isto é, fora do cânon e da medida. É como se, mesmo diante do deus da ordem e dos éditos, houvesse uma tal euforia que o autodomínio fosse praticamente impossível.

Mas levando em conta que, em face da ação dos deuses sobre o mundo, nada permanece como antes, tal postura termina por parecer bastante compreensível:

OS DEUSES

Nasceram, como um fruto, da paisagem.
A brisa dos jardins, a luz do mar,
O branco das espumas e o luar
Extasiados estão na sua imagem (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 46,
ênfase).

Se a própria natureza, da qual os deuses provêm, altera-se, o que dizer do homem em seu distanciamento? Eis, portanto, o motivo de tamanha exaltação. Voltando ao poema, é imperioso notar que essa “alma transbordante” oferecida a Apolo é uma alma, antes de tudo, “*Purificada em mil confissões/ Da sua longa tristeza delirante*”, como se a tristeza e o delírio, contrários à placidez e comedimento apolíneos, precisassem de uma espécie de depuração para se tornarem dignas da

oferta. Paradoxalmente, essa purgação segue a via do rito confessional, muito à moda cristã, como observa o apóstolo Paulo, em epístola aos romanos, ao admoestar que “É crendo de coração que se obtém a justiça, e *é professando com palavras* que se chega à salvação” (BÍBLIA, *Romanos*, 10, 10, ênfase minha).

Ao que parece, no entanto, a intenção, no poema, não é de alcançar a salvação. Até porque, no mundo grego antigo, conforme explica Maria Helena da Rocha Pereira, os benefícios prometidos para um além-vida não se exprimiam em termos de “salvação”, mas de bem-aventurança, já que, “uma das concepções mais conhecidas de um além feliz exprimia-se frequentemente no mito da Ilha dos Bem-aventurados²⁸” (PEREIRA, 2013, p. 127). E se alguma dúvida resta dessa perspectiva, basta notar que, ao caracterizar Apolo como o “Deus sem espinho e sem cruz” conforme já mencionado, a oposição em relação a Cristo é, por si só, suficientemente nítida e, pelo menos aqui, a divindade do cristianismo, a quem normalmente se associa a ideia de confissão, é completamente rechaçada.

Ainda assim, paradoxalmente, o rito de purificação segue a vereda cristã, já que, conforme consta, não é por meio da confissão que se obtém o favor de Apolo, mas por meio de ritos específicos, como a oferenda de um bolo consagrado ou a imolação de ovelhas, a exemplo da exortação feita por Íon, na peça homônima de Eurípedes, ao coro de mulheres que se aproxima do templo de Delfos:

CORO:
[...]
— Falo contigo junto ao templo,
é lícito ultrapassar a pé nu
a soleira do santuário?
ÍON:
Não é lícito, ó estranhas.
— Não saberia de ti notícia?
ÍON:
Que notícia queres?
— Realmente o templo de Febo
tem umbigo no meio da terra?
ÍON:
Coroados e rodeados de Górgones.
— Assim também conta a fama.
ÍON:

²⁸ São inúmeras as referências a esse local. Conforme Georg Schwikart, a Ilha dos bem-aventurados era uma “Região do sossego após a morte. - Nas religiões gregas pensava-se que o além-túmulo fosse o reino sombrio dos mortos e ficasse debaixo da terra (reino das sombras). Paralelamente, havia narrativas de regiões paradisíacas, onde reinavam eternamente a luz do sol e a alegria. Essas regiões recebiam os nomes de ‘ilha dos bem-aventurados’, Campos Elíseos’ ou ‘Elysion’ (do latim ‘Elysium’). - Os celtas (Drusos) também acreditavam numa ‘ilha dos bem-aventurados’, à qual davam o nome de ‘Avalon’ = terra das maçãs (SCHWIKART, 2001 p. 56).

*Se sacrificaste bolo ante o templo
e quereis perguntar algo a Febo,
ide ante o altar. Sem imolações,
não vades ao recesso do templo* (EURÍPEDES, 2016, p. 275, ênfase minha).

Mas se a expiação foi conseguida pela prática preconizada pelo modelo cristão, por que motivo oferecer o seu resultado a um deus do paganismo? Talvez para chegar diante de Apolo livre de qualquer mácula e não correr o risco de ser rejeitada por ele? Também não parece o caso. Se considerarmos a tradição, apresentar-se diante do deus sem estar purificado não constitui necessariamente um problema, já que, para os gregos, é justamente Apolo o deus das purificações e da expiação, a exemplo do que ocorre na peça *Eumênides*, de Ésquilo.

Como se sabe, é recorrendo a Apolo que Orestes, perseguido pelas Erínias²⁹, encontra nele um advogado pelo crime de ter assassinado a própria mãe, Clitemnestra. Depois de ser purificado pelo deus, Orestes é aconselhado a fugir para Atenas, onde deverá ser julgado no tribunal presidido por Atena. Depois de um voto de desempate da deusa – o famoso voto de Minerva³⁰ – o herói é absolvido. Outro exemplo desse comportamento intercessor de Apolo está na *Ilíada*, na conhecida passagem em que o deus se dirige às demais divindades do panteão, rogando em favor do cadáver de Heitor que, depois de ser levado por Aquiles, é constantemente ultrajado pelo guerreiro grego:

Quando a dozeana manhã no horizonte raiou matutina,
para os eternos Apolo se vira e lhes diz o seguinte:
“Sois todos cruéis destrutores eternos! Héctor por acaso
nunca vos fez sacrifícios de bois e de ovelhas vistosas?
E ora não tendes coragem sequer de salvar-lhe o cadáver
para que a esposa o contemple a mãe nobre e o
filhinho ainda infante bem como Príamo e o povo troiano que logo
à fogueira o entregariam prestando-lhe as honras funéreas devidas?
Ao invés disso ao funesto Pelida amparais tão-somente
tão destituído de humano sentir sem razoáveis propósitos
no coração abrigar como o leão cujo instinto selvagem
à força ingente associada e à indomável coragem o leva
a devastar os rebanhos dos homens a fim de saciar-se.
Toda a piedade falece ao Pelida falece-lhe o senso
da reverência que é fonte de males e bens para os homens.
A todo o instante acontece a mais íntima pena sofrer-se
ao ver-se alguém pela morte privado de irmão ou de filho
mas afinal tudo acaba: os lamentos o choro sentido
que coração resignado aos humanos as Moiras cederam.
Este porém após a vida de Héctor extinguir arrastado

²⁹ Erínias para os gregos e Fúrias para os romanos, são as divindades responsáveis por punir os crimes de sangue.

³⁰ Nome romano de Atena.

ao redor do sepulcro do amigo os cavalos o levam
sem que esse ultraje indecente lhe traga nenhuma vantagem.
Guarde-se o herói por maior que ele seja dos deuses do Olimpo
pois contra terra insensível apenas a fúria exercita” (HOMERO, 2015a, *Ilíada*,
p. 492).

Pelos exemplos, compreende-se que é próprio de Apolo proteger aqueles que estão sob sua alçada³¹. Ademais, o próprio Apolo precisou passar por um processo de purgação³² depois de matar o dragão Píton, para só então se consagrar como senhor definitivo dos oráculos. Face a isto, permanecendo o paradoxo, importa menos a quem o eu-lírico tenha se confessado a fim de se purificar, do que o fato de essa purificação prévia acentuar o desejo de entrega plena, transparente e inconteste à divindade. Mas como se a oferta dessa alma então imaculada não fosse o suficiente, “as horas deste dia *completas/ No teu sol tocando as coisas materiais*” também fazem parte da oferenda. Não quaisquer horas, nem de quaisquer dias, mas as do momento mesmo da enunciação, pois é justamente nesse presente, sob o toque do sol divino, que elas são plenas.

E porquanto Sophia saiba que “a majestade da felicidade divina está imperceptivelmente ligada à *consciência duma felicidade humana ameaçada*” (ANDRESEN, 1978, p. 72, ênfase minha), a completude dessas mesmas horas pode se desfazer de um momento para o outro. Tal consciência tem por efeito acentuar ainda mais o sentimento de diluição de um presente que não cessa de se anular entre o irreversível da perda e o tédio de uma espera que, além de não garantir absolutamente nada – “Então as horas/ Afastam-se estrangeiras,/ Como se o tempo fosse feito de demoras” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 58) – ainda arrasta consigo o seu exato oposto, isto é, a aniquilação que nenhum desejo, nostalgia ou terror pode deter:

Cada dia é mais evidente que partimos,
Sem nenhum possível regresso no que fomos,
Cada dia as horas se despem mais do alimento:
Não há saudade nem terror que baste (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 91)

³¹ Ainda no caso de Orestes, o assassinato da própria mãe se deu por um preceito de Apolo, conforme esclarece o próprio deus: “pois fui eu mesmo, e mais ninguém, que te induzi a ferir mortalmente a tua própria mãe” (ÉSQUILO, 2012a, *Agamêmnon*, p. 221).

³² Segundo Pausânias, Ártemis auxiliou Apolo na batalha contra a Píton e igualmente precisou passar pelo processo de purificação: “Apolo y Ártemis, después de dar muerte a Pitón, fueron a Egíalea para purificar-se” (PAUSANIAS, 1994, p.233)

Isso considerado, não deixa de ser significativo que esse tempo, tantas vezes marcado pela cisão e pelo dilaceramento, apresente-se inteiro justamente em um cenário apolíneo. Sendo Apolo um deus da purificação, isto é, capaz de fazer com que algo corrompido possa tornar a uma condição anterior à perda, é natural que o eu-lírico se volte a ele na esperança de manutenção de uma ordem ideal.

Nesse contexto, e ainda na esteira da oferta, o desprendimento final do poema se dá, não por acaso, na última estrofe:

Ofereço-te as horas deste dia completas
No teu sol tocando as coisas materiais,
Ofereço-te as *nostalgias secretas*
Que se perderam em gestos *irreais* (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 56, ênfase minha).

Como se nota, à concretude das “coisas materiais” diretamente atingidas pela luminosidade divina, contrapõem-se expressões que remetem a toda sorte de indefinições, como “nostalgias secretas”, “que se perderam” e “gestos irreais”. Tal cotejo, longe de apenas chamar a atenção para o evidente contraste entre uma instância e outra, aponta para um dado fundamental da poética de Sophia: a recusa do que não é perfeito e inteiro e, portanto, não pode ser mensurado com exatidão, tal qual o poema com que se abre *Mar Novo*:

Perfeito é não quebrar
A imaginária linha

Exacta é a recusa
E puro é o nojo (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 27).

Conforme explica a própria poeta, essa necessidade de inteireza, sempre presente em seus versos, é uma exigência feita pela própria poesia, como consta na segunda de suas *Artes poéticas*:

A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. *Pede-me antes a inteireza do meu ser*, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. *Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as*

imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão (ANDRESEN, 2015, Artes poéticas, p. 891, ênfase minha).

Tendo em vista essa verdadeira febre pelo que é inteiro e completo, bem como a reiterada visão segundo a qual “o poema não fala de uma vida ideal, mas sim de uma vida concreta”, torna-se mais fácil compreender a paradoxal atitude do eu-lírico diante de Apolo, oferecendo-lhe, ao mesmo tempo, uma alma já purificada e, por isso mesmo, plena e transbordante, mas também ofertando-lhe as “nostalgias secretas/ Que se perderam em gestos irreais”. Mediante o exitoso processo de purgação a que já se submeteu, cujos resultados são claramente benfazejos, é preciso considerar, porém, que, embora na mesma esfera da oferta, os dois gestos guardam significativas diferenças.

No primeiro deles, está a entrega da plenitude arduamente perseguida, de uma realidade que em raros momentos se deixa alcançar. No outro, a nostalgia de todas as perdas, que, na poesia de Sophia, são sinônimo de ruptura com o eterno, divisão do unificado, esquecimento e consequente aniquilação do próprio ser, a exemplo do “Marinheiro sem mar” que, deslocado de seu verdadeiro espaço, vaga em meio à cidade:

[...]
*Porque ele se perdeu do que era eterno
 E separou o seu corpo da unidade
 E se entregou ao tempo dividido
 Das ruas sem piedade (ANDRESEN, 2013, Mar Novo, p. 34, ênfase minha).*

Uma vez que a ambição de Sophia não é nada menos que alcançar a totalidade do próprio ser – simbolizada pela menção à “túnica sem costura” – a entrega deve ser também um gesto pleno e irrestrito. Tanto no aspecto positivo, quanto no negativo. Por isso, ao deus, *tudo* é oferecido. Se a alma se purificou, não pode restar nela nenhuma mácula, nenhuma perda, nada do que foi e já não é mais. Desse modo, por estranho que pareça, esse ato de entrega do que é irreal representa uma atitude de despojamento, um gesto de libertação de qualquer coisa que ainda possa vir a conspurcar a existência do próprio ser e, por extensão, também da poesia.

Por isso, não deve sobrar espaço para nada que não seja a plenitude de cada instante, a fim de que se cumpra o “primordial projecto” de “reencontrar o limpo” do

primeiro dia – “Reencontrar a inteireza/ Reencontrar o acordo livre e justo/ E recomeçar cada coisa a partir do princípio” (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 84) – como bem ilustra o poema, “As fontes”, algumas páginas adiante de “Deus puro, Apolo Musageta”:

AS FONTES

Um dia quebrarei todas as pontes
Que ligam o meu ser, vivo e total,
À agitação do mundo do irreal,
E calma subirei até às fontes.

*Irei até às fontes onde mora
A plenitude, o límpido esplendor
Que me foi prometido em cada hora,
E na face incompleta do amor.*

Irei beber a luz e o amanhecer,
Irei beber a voz dessa promessa
Que às vezes como um voo me atravessa,
E nela cumprirei todo o meu ser (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 70).

Nesse poema, embora a figura de Apolo não seja explicitamente evocada, tudo nele remete ao referido comportamento apolíneo, a começar pelo desejo de libertação do ser, preso em um mundo irreal, cuja irrealidade é a mesma das também referidas “nostalgias secretas”. Além disso, é patente o desejo de subir às fontes nas quais se encontram “a plenitude” e “o límpido esplendor”, antevistos sempre como uma promessa amorosa, bem como o desejo de “beber a luz e o amanhecer”, que, conforme demonstrado, relacionam-se essencialmente a Apolo.

Bem considerado, esse é o sentido da nostalgia presente no poema anterior, isto é, a promessa de que, um dia, de algum modo, seja possível que o ser se cumpra totalmente. A diferença, porém, é que lá o eu-lírico já se via completo e transbordante, logo, não haveria motivo para desejar mais do que alcançou – comportamento, aliás, que, segundo a tradição, poderia suscitar o castigo do deus pela desmesura. No poema “As fontes”, por sua vez, a situação é bastante diversa e é exatamente nesse ponto que se encontram algumas das tensões e paradoxos mais sérios e complexos da aposta andreseana na perspectiva apolínea.

Em primeiro lugar, para um ser que tem a consciência de que ainda não se cumpriu, mas anseia pela totalidade, cada instante longe desse ideal é um verdadeiro tormento que só se faz recrudescer na exata medida em que o tempo passa, de onde o irremediável desalento confessado a cada instante:

Se tanto me dói que as coisas passem
 É porque cada instante em mim foi vivo
 Na luta por um bem definitivo
 Em que as coisas de amor se eternizassem (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 48).

E uma vez adivinhada essa unidade prometida, a poeta não cessará de persegui-la até o fim, embora não lhe escape a dolorosa consciência do provisório e da ameaça de fracasso sempre iminente:

DIA DE HOJE

Ó dia de hoje, ó dia de horas claras
 Florindo nas ondas, cantando nas florestas,
 No teu ar brilham transparentes festas
 E o fantasma das maravilhas raras
 Visita, uma por uma, as tuas horas
 Em que há por vezes súbitas demoras
 Plenas como as pausas dum verso.

Ó dia de hoje, ó dia de horas leves
 Bailando na doçura
 E na amargura
 De serem perfeitas e de serem breves. (ANDRESEN, 2015, *Poesia*, p. 88).

Ou ainda:

TEMPO DE NÃO

Exausta fujo as arenas do puro intolerável
 Os deuses da destruição sentaram-se ao meu lado
 A cidade onde habito é rica de desastres
 Embora exista a praia lisa que sonhei (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 88).

De modo paradoxal, é exatamente a partir dessa tomada de consciência que se iniciam os verdadeiros problemas, pois, mesmo vindos de um deus, ideais como eternidade, perfeição e lisura não foram feitos para a medida humana. Demasiadamente altos, aplicam-se somente a uma igual divindade, de modo que é precisamente esse o terrível sentido da mais conhecida máxima inscrita no templo de Delfos, a inumeravelmente repetida sentença: “Conhece a ti mesmo³³” – posteriormente popularizada na boca de Sócrates a partir dos escritos de Platão.

³³ Do grego γνῶθι σεαυτόν, transliterada para *gnōthi seauton*; em latim, *nosce te ipsum*.

Como bem explica Walter Burkert, essa frase não deve ser entendida no sentido psicológico e filosófico-existencial à maneira socrática, como comumente se faz, mas, sim, na dimensão antropológica: Conhece a ti mesmo, ou seja, “reconoce que *no eres un dios*. [...] Apolo queda como el «Dios de la lejanía», el hombre se conoce a sí mismo en su distancia del dios” (BURKERT, 2007, p. 201, ênfase minha). Sob essa ótica, pouco importa que o ideal apolíneo esteja “no coração da vida e para além da vida”. Diferente da existência dos deuses, a vida humana é débil e finita e, justamente por isso, imperfeita, de modo que desejar a perfeição é fadar-se ao fracasso.

Entretanto, ainda conforme Burkert, embora seja um deus da distância, que, por sua imensa superioridade, sabedoria e perfeição, afasta-se da humanidade,

los hombres que tienen presente a este dios en la conciencia de su propia desgracia se aventuran a algo superior, algo absoluto; el reconocimiento del límite significa que la parte limitada no es todo. Incluso lo demasiado humano recibe luz y forma desde esa distancia (BURKERT, 2007, p. 201).

Intuindo sempre a existência de um “caminho puro e absoluto” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 47), embora não isento de ameaças, Sophia insiste em se precipitar “Para buscar obstinada a substância de tudo/ E gritar de paixão sob mil luzes acesas” (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 87), movida sempre por aquela já referida “ânsia carregada de impossível” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 32). E de tanto perscrutar o real em busca da perfeição, a poeta terminará por perceber que nele sempre paira uma sombra de imperfeição.

Assim acontece com o jardim e “sua harmonia perfeita” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 32), mas que escurece quando soa “a hora da partida” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 71) e que permanece para sempre perdido; com a “grande noite alucinada e pura” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 41), que traz consigo “a perfeição, a pureza e a harmonia” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 41), mas também “Onde se perde morre e se desvia/ A antiga linha clara e criadora” (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 67); com a Primavera longamente esperada, sinônimo de uma “vida multiplicada e brilhante/ Em que é pleno e perfeito cada instante” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 39), mas que pode ser também um tempo de “angústia sem razão” (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 39); com o silêncio “perfeito que nos esperava desde sempre” (ANDRESEN, 2015, *Poemas Dispersos*, p. 906), mas que pode ser “um silêncio morto”

(ANDRESEN, 2013, *No tempo dividido*, p. 26); com “a pura manhã da imanência” (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 40) que nada encobrirá, manhã que um dia foi limpa, mas que “É hoje busca desesperada busca/ De um corpo cuja face me é oculta” (ANDRESEN, 2014, *O Cristo Cigano*, p. 34); e até mesmo com a morte, “perfeita a morte” (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 102) que, como o azul do mar, relaciona-se com as “Formas claras e nítidas de espanto” (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 102) e com “a ardente perfeição” de uma ausência (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 61) etc.

Em suma, essa insistência de perfeição, projetada em tantos e diferentes contextos, não raro opostos e contraditórios, acaba por se converter em um fator inerente ao próprio estatuto do fazer poético, conforme o compreende Sophia. Segundo explica:

[A poesia] É uma luta contra a treva e a imperfeição. É a tentativa de ordenar o caos, de nos salvarmos do caos, embora dele sempre alguma coisa fique, uma certa rouquidão que é a sua voz. E que também é uma energia que nos liga ao cosmos, que estabelece uma dialética com ele (ANDRESEN, 1991, p. 9, ênfase minha).

Como se nota, para Sophia, a poesia é uma constante batalha, uma incessante luta contra um caos que jamais pode ser completamente vencido. O que, obviamente, não impede a poeta de tentar, armando-se com aquilo que tem. Havendo, porém, escolhido Apolo como uma dessas instâncias de perfeição, justamente porque fiel aos ideais apolíneos, a poeta não pode deixar de perceber que aquele horizonte, luminoso e sagrado, banhado de louvor dos primeiros poemas é, na verdade, como o deus que o preside, demasiadamente longínquo para a aspiração humana. E se lá, na distância em que está, ainda assim impulsiona o coração dos homens, fazendo-o bater em um ritmo secreto, a própria lucidez oriunda da postura apolínea não tarda em surtir seus efeitos, como se pode perceber no poema “Horizonte vazio”:

HORIZONTE VAZIO

*Horizonte vazio em que nada resta
Dessa fabulosa festa
Que um dia te iluminou.*

As tuas linhas outrora foram fundas e vastas,
Mas hoje estão vazias e gastas
E foi o meu desejo que as gastou.

Era do pinhal verde que descia
A noite bailando em silenciosos passos,
E naquele pedaço de mar ao longe ardia
O chamamento infinito dos espaços.

Nos areais cantava a claridade,
E cada pinheiro continha
No irreprimível subir da sua linha
A explicação de toda a heroicidade.

*Horizonte vazio, esqueleto do meu sonho,
Árvore morta sem fruto,
Em teu redor deponho
A solidão, o caos e o luto* (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 93, ênfase minha).

Comparado ao horizonte de “Apolo Musageta”, a diferença de cenários é evidente. Longe da claridade e da plenitude, o que aqui se expressa é um visível esgotamento, como se o eu-lírico fosse tomado por uma súbita e desoladora consciência do vazio e da inutilidade. Todo o dado positivo, como a “fabulosa festa” que outrora iluminou o horizonte, acabou-se. E não porque a noite tenha tomado o lugar do dia, apesar do evidente contraste do silencioso bailado noturno com o canto claro dos areais, mas porque, em virtude da intensidade com que foi almejado, desgastou-se o objeto dessa aspiração.

Nesse caso, quanto mais alto se projeta o anseio, mais longo e doloroso é o seu baque, de sorte que as imagens escolhidas para ilustrar essa perda são, por si sós, bastante expressivas: como um corpo se desgasta depois de morto, restando dele apenas a carcaça, desse horizonte esvaziado, nada resta além do “esqueleto do meu sonho”; se antes, como um fruto, os deuses nasciam das paisagens, agora, nesse espaço, nada vive e nada brota, “Árvore morta sem fruto”; se, anteriormente, o gesto era de oferenda e comunhão, numa expectativa eufórica de completude, agora, o que sobra para ser deposto nada mais é do que “a solidão, o caos e o luto”, ou seja, aquela “rouquidão que é a sua voz” que nenhum cosmo consegue harmonizar completamente.

Mas por que a súbita mudança?

Por qual motivo esse mesmo horizonte poético é fonte de uma tão ambígua experimentação da realidade e, em lugar de apresentar uma unidade apolínea, é agora caracterizado por uma ampla gama de sentidos negativos e contraditórios?

Tido, por vezes, como uma “aparição sem fim” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 79) na qual fixou-se o olhar dos homens à beira mar, é o mesmo lugar em que a poeta

viu passar Tristão e Isolda, “trespassados como o mar” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 57). São esses múltiplos horizontes que, no exílio, embora frios, despertam “fome e sede” (ANDRESEN, p. 115, *Dia do Mar*, 2013); onde, ao colarem a boca, as mulheres à beira-mar “aspiram longamente a virgindade de um mundo que nasceu” (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 33); que são “longos” (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 66); e uma “linha lisa” (ANDRESEN, 2013, *No tempo dividido*, p. 58) em frente dos quais o coração permanece atento, mas é também um horizonte “exausto” do qual “as ameaças quase visíveis surgem” (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 70); é a linha clara onde “a luz se desfere” (ANDRESEN, 2015, *O nome das coisas*, p. 89); a representação de um tempo anterior, “puro horizonte”, onde é possível “O ser um com a luz a flor o monte” (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 47); que, no princípio do verão, são qualificados como “largos longos doces” (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 68) e, por fim, instância que, junto com a espuma, o nevoeiro e a praia, guarda “íntacta a impetuosa/ Juventude antiga” (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 79), onde está um outro corpo, “Não o corpo pesado que nos deste/ Mas um outro” (ANDRESEN, 2015, *Poemas dispersos*, p. 905).

Ou seja, trata-se de um lugar múltiplo que implica uma ampla gama de descobertas, própria do universo andreseano, pois, conforme explica Armando Silva Carvalho,

Nesta poética de Sophia onde se lê o saber do mediterrâneo clássico traduzido e bem nas fúrias do «burocrático desvario das hidras de mil cabeças da eficácia», lê-se também o primeiro encontro entre o sujeito lírico e as *coisas decantadas nas múltiplas aparências*, a projecção dum todo metafísico que é já e sempre uma epifania (CARVALHO, 1991, p. 9, ênfase minha).

Essa multivalência, ao mesmo tempo em que aponta para uma via de acesso à dimensão deificada pela presença dos deuses, implica também uma profunda percepção de um abismo entre as naturezas humana e divina, como a própria Sophia não deixa de assinalar em um ressentido poema presente em *Dia do Mar*:

Pra minha imperfeição está suspenso
Em cada flor da terra um tédio imenso.

Todo o milagre, toda a maravilha
Torna mais funda a minha solidão.
E todo o esplendor pra mim é vão,
Pois não sou perfeição nem maravilha.

As flores, as manhãs, o vento, o mar
 Não podem embalar a minha vida.
Imperfeita não posso comungar
Na perfeição aos deuses oferecida (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 99, ênfase minha).

Todo feito de contrastes, esse poema oferece uma importante chave de leitura para a dialética perfeição-imperfeição presente na poesia de Sophia. Diante da consciência da própria natureza imperfeita, não apenas a poeta acabará por perceber a infinita distância que a separa dessa perfeição que não cabe a si, como também terminará por sofrer de modo potencializado os piores efeitos dessa percepção: De cada mínima coisa – “em cada flor” – projeta-se “um tédio imenso” que abarca a terra inteira, de tal modo que qualquer dado positivo como “o milagre” e “a maravilha”, no lugar de possibilitarem a referida “participação no real” e o “encontro com as vozes e as imagens”, funciona como intensificador da solidão pré-existente. Por isso, aquele esplendor anteriormente visto no horizonte apolíneo e ardorosamente desejado, agora não passa de uma vanidade, à força da diferença entre naturezas.

Como demonstrado, a perfeição pode ser encontrada em inúmeras esferas de acordo com o contexto. Todavia, é somente aos deuses que tal condição é inerente. Além disso, não deixa de chamar a atenção o fato de que, mesmo admitindo-se a possibilidade de alcançar a perfeição e a exatidão, tais virtudes são sempre projetadas pelo eu-lírico em um outro, jamais em si mesmo, à guisa do breve poema intitulado “Marinheiro real”:

MARINHEIRO REAL

Vem do mar azul o marinheiro
 Vem tranquilo ritmado inteiro
Perfeito como um deus,
 Alheio às ruas (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 63, ênfase minha).

Em contraste evidente com a condição desoladora do “Marinheiro sem mar”, visto em páginas anteriores, que vaga perdido pelas ruas, separado da unidade e entregue ao tempo dividido, o marinheiro deste poema vem “tranquilo”, “ritmado” e “inteiro”, “perfeito *como um deus*”. Indiferente às ruas, tal perfeição parece resguardada não só pelo modo de se portar, mas também pela ambiguidade do adjetivo “real”, seja no sentido de pertencimento a uma casta superior, a uma realeza, seja porque é “real” no sentido de ser verdadeiro, isto é, parte integrante de uma

realidade concreta na qual não há espaço para os já mencionados “gestos irrealis” – bem diferente, portanto, da situação daquele eu-lírico que se reconhece como não sendo “perfeição nem maravilha” e que, justamente por isso, não pode “comungar/ Na perfeição aos deuses oferecida (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 99). A esse respeito, conforme comenta Gastão Cruz, a “tensão dialética” entre a “sensação de viver intensamente o milagre do mundo [...] e a consciência da impossibilidade duma vivência plena dessa maravilha, realmente apenas reservada aos deuses” (CRUZ, 2014, p. 19), ocorre em virtude da incompatibilidade de naturezas opostas, de sorte que “há um destino trágico que se traduz no choque entre o humano e o divino: o amor só seria possível se existisse um tu cujo ser estivesse integrado no mundo a que pertence quem fala no poema” (CRUZ, 2014, p. 20).

Todavia, a aguda consciência dessa diferença, tal qual veremos logo mais em Ricardo Reis, não serve de consolo e tampouco culmina em uma postura de verdadeira e resignada aceitação. Ao contrário, a crescente tensão entre o real e o ideal levará a poeta a erguer a voz e questionar, não apenas a própria condição, humana e imperfeita, mas também o mundo enquanto palco e o tempo enquanto medida dessa existência:

Bebido o luar, ébrios de horizontes,
 Julgamos que viver era abraçar
 O rumor dos pinhais, o azul dos montes
 E todos os jardins verdes do mar.

Mas solitários somos e passamos,
 Não são nossos os frutos nem as flores,
 O céu e o mar apagam-se exteriores
 E tornam-se os fantasmas que sonhamos.

*Porquê jardins que nós não colheremos,
 Límpidos nas auroras a nascer,
 Porquê o céu e o mar se não seremos
 Nunca os deuses capazes de os viver* (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 100, ênfase minha).

Bem considerado, o questionamento é formulado de tal modo que carrega consigo a resposta. Não colheremos os jardins nem viveremos o céu e o mar simplesmente porque “não seremos/ Nunca os deuses capazes de os viver”. É a eles, e não a nós, que tudo se destina. Aos homens, joguetes da criação, na mais terrível das ironias, resta apenas a consciência, lúcida e terrível de intuir o que não se pode alcançar, de onde, mais uma vez, a excruciante “ânsia carregada de impossível” de

Sophia e que, no ‘Primeiro Fausto’, Pessoa expressa em termos do que chama de “O horror de conhecer”:

III

Por que pois buscar
Sistemas vãos de vãs filosofias,
Religiões, seitas, [voz de pensadores],
Se o erro é condição da nossa vida,
A única certeza da existência?
Assim cheguei a isto: tudo é erro,
Da verdade há apenas uma ideia
A qual não corresponde realidade.
Crer é morrer; pensar é duvidar;
A crença é o sono e o sonho do intelecto
Cansado, exausto, que a sonhar obtém
Efeitos lúcidos do engano fácil
Que antepôs a si mesmo, mais sentido,
Mais [visto] que o usual do seu pensar.
A fé é isto: o pensamento
A querer enganar-se-eternamente
Fraco no engano, [e assim] no desengano;
Quer na ilusão, quer na desilusão (PESSOA, 1977, p. 464, ênfase minha).

Aplicada a Sophia, essa lógica segundo a qual, “Da verdade há apenas uma ideia/ À qual não corresponde realidade”, o mero vislumbre, o simples antever de uma existência superior, ao mesmo tempo em que imprime no eu um desejo de experimentação dessa outra vivência, ao revelar-se um erro, não fará mais do recrudescer um ardor que não se pode aplacar. Por isso, a súbita mudança, o repentino esvaziar daquele horizonte, antes tão positivo, perfeito e luminoso e que, tomando a via contrária da festa, da comunhão e da plenitude, começa a escurecer, cedendo, outra vez à negatividade primitiva – “Em teu redor deponho/ A solidão, o caos e o luto”.

Embora Sophia jamais abandone de todo o ideal de “Recomeço de esperança e de justiça” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, P. 83), talvez em consequência da própria febre de conhecer, a certa altura, a poeta acabe se dando conta de que ela própria é uma dentre

Aquelas cujos ombros se extinguiram
Contra os muros dum quarto misterioso
Onde há uma janela voltada para longe

Aquelas em cujos olhos não há cor
À força de fitarem o vazio
Que vai e vem entre o horizonte e elas

Aquelas cujo desespero cai
De todo o céu a pique sobre a terra,
Imutável e completo, igual
Ao silêncio do mar sobre os naufrágios.

*Elas são aquelas que esperaram
Que todas as promessas se cumprissem
E que nos cegos deuses confiaram* (ANDRESEN, 2013, *Dia do Mar*, p. 112, ênfase minha).

Nesse poema, a força das imagens que remetem a dois diferentes tipos de olhares, é bastante significativa. Evidenciando ainda mais a ideia de desgaste já percebida nos poemas anteriores, o extinguir de ombros contra os muros de um quarto misterioso, cuja única abertura mencionada é uma janela que aponta para longe, potencializa ainda mais a perda de vitalidade por parte daquelas “em cujos olhos não há cor/ À força de fitarem o vazio/ Que vai e vem entre o horizonte e elas”. A esses olhos debilitados e sem vigor, some-se o desespero “imutável e completo” que, em outra imagem alusiva à fraqueza, *cai* do mais alto ponto de um céu que é, ao mesmo tempo inteiro e aterrador “igual/ Ao silêncio do mar sobre os naufrágios”.

Note-se, que, no poema, a razão de tantos males reside justamente na *esperança* daquelas “que esperaram/ Que todas as promessas se cumprissem”. Como tal anseio não se cumpriu, essa mesma esperança, no lugar de um bem, ajusta-se à visão nietzschiana que a toma como “o pior dos males, pois prolonga os tormentos dos homens” (NIETZSCHE, 2006, p. 75).

Ao final, já no último verso, contrastando com o olhar humano apresentado na segunda estrofe e que parece já não enxergar por falta de forças, está o olhar de “cegos deuses”, nos quais a confiança foi depositada e cuja ambiguidade da imagem é bastante sintomática: De um lado, a ideia de que os deuses *não veem porque estariam impossibilitados de ver*, impedimento causado pela doença da cegueira e, portanto, ainda que o quisessem, nada poderiam fazer pelo anseio humano naufragado em desespero. De outro, a atribuição de uma cegueira voluntária por parte dos deuses, *cegos apenas no sentido de não quererem ver ou de sequer se importarem com a condição humana*. Isso porque, se, em princípio, os deuses são o retrato da perfeição e da maravilha, da pureza e do esplendor, a poeta não tarda a perceber que, embora resguardecem para si o esplendor e a inteireza, mantêm-se na distância que lhes é própria, de modo que “*Longe caminham os deuses fantásticos do mar*” (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 81, ênfase minha). Daí para a percepção de que “O reino dos antigos deuses não resgatou a morte” (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p.

31) e que “Dos deuses só restava/ O incerto perpassar/ No murmúrio e no cheiro das paisagens” (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 34), é apenas um passo.

Evidentemente, essa tomada de consciência do distanciamento entre a natureza humana e a divina não anula o desejo de comunhão. Entretanto, uma vez aguçada a percepção dessa diferença, aos poucos, o sentimento de deslumbre e a ofuscante claridade das obras iniciais vão cedendo espaço para uma luz cada vez mais branda misteriosa e crepuscular:

Enigmáticos, desertos e suspensos
Os espaços vermelhos do poente,
Países de completa maravilha,
Cobrem o campo morto dos destroços

Um por um morremos olhos fitos
No caminho dos deuses (ANDRESEN, 2015, *Inéditos*, p. 941).

Muito próximo daquele horizonte-caminho no qual Ricardo Reis vê Apolo conduzindo o seu carro, esse poente não perdeu seu caráter múltiplo, fascinante e longínquo. Todavia, se a distância espacial permanece inalterada, a mudança se opera em termos da percepção dessa realidade projetada, agora enigmática, deserta e suspensa, transformando-se de modo a não ser completamente apreendida pelo observador. Além disso, é notório o contraste entre os “países de completa maravilha”, situados em um âmbito celeste de “espaços vermelhos do poente”, reforçados pelo adjetivo “suspensos”, onde habitam os deuses, e o lugar humano do terrestre, “campo morto dos destroços” que esses espaços cobrem. Diante desse espetáculo, o eu que observa já não transborda nem se exalta, mas gradativamente se dá conta do inexorável processo de aniquilação mediante a observação do caminho dos deuses que, como o sol que declina, vai se afastando lenta e gradativamente.

3.3 “Antes que Apolo deixe o seu curso visível”

Tal horizonte, lugar por excelência do nascer e do ocaso solar, é, por conseguinte, um dos domínios de Apolo, não apenas para Sophia, mas igualmente na poética de Ricardo Reis. Com efeito, pela edição crítica estabelecida por Manuela Parreira da Silva (Assírio & Alvim 2007) Apolo é o deus mais explicitamente evocado pelo heterônimo, figurando em pelo menos 14 odes, dentre as quais onze completas e outras três fragmentárias ou lacunares, excetuando-se, obviamente, as variantes.

Na maior parte delas, a divindade está relacionada ao curso do sol, à moda homérica, sempre distante, “o deus claro que ao longe asseteia” (HOMERO, 2015a, p. 372), conduzindo seu carro luminoso pelo céu – que Reis interpreta como o produto de um roubo feito a Hipérion, no já aludido poema “Os deuses desterrados”, analisado no capítulo anterior:

[...]
Assim até à beira
Terrena do horizonte
Hiperion no crepúsculo
Vem chorar pelo carro
Que Apolo lhe roubou (REIS, 2007, p. 47).

Na variante da ode, o mito aparece com algumas modificações:

[...]
E ouve-se soluçar
Para além das esferas
Hipérion que chora
O seu palácio antigo
Que Apolo lhe roubou... (REIS, 2007, p. 299).

Como bom latinista³⁴ e semi-helenista que é, conhecedor das transformações pelas quais passou o mito apolíneo, Reis está ciente de que, antes de se firmar como divindade solar, Apolo passou por uma longa transição até suplantar completamente Hélios – em grego, *Ἥλιος* – personificação do sol pertencente à geração dos Titãs, filho de Hipérion – *ὑπερίων*, “o que caminha nas alturas” – uma das potências primitivas, também associado a essa estrela. Sobre esse processo, comenta Junito Brandão:

Hélios era representado como um jovem de grande beleza, com a cabeça cercada de raios, como se fora uma cabeleira de ouro. Percorria o céu num carro de fogo tirado por quatro cavalos de extraordinária velocidade: Pírois, Eóo, Éton e Flégon, nomes que traduzem fogo, luz, chama e brilho. Cada manhã, precedido pelo carro da Aurora, o deus avançava impetuosamente por um itinerário que passava pelo meio do céu, chegando, à tarde, ao Oceano (poente), onde banhava seus cavalos fatigados. Repousava num palácio de ouro e, pela manhã, recomeçava seu trajeto diário. *O itinerário de Hélios, porém, sob a terra ou sobre o Oceano, que a cercava, foi substituído, com os progressos da astronomia grega, pelo itinerário de Febo Apolo, bem mais longo, através da abóbada celeste, mas bem mais correto.* Tendo perdido “o caminho”, Hélios tornou-se uma divindade secundária no Panteão helênico e, o mais tardar, a partir de Ésquilo, foi substituído por Febo Apolo.

³⁴ Segundo consta em texto avulso no espólio, assinado pelas iniciais de duas pessoas, A.L.C e J.C, certamente parentes de Alberto Caeiro, “O snr dr. Ricardo Reis é um distinto professor de latim num importante colégio americano” (REIS, 2003, p. 277).

Hélio é considerado no mito grego como o olho do mundo, aquele que tudo vê (BRANDÃO, 1987, p. 85, ênfase minha).

Independentemente de ser o carro ou o palácio, de serem Hélio ou Hipérion as divindades lesadas, o horizonte, para o heterônimo, não é um lugar de louvor, como inicialmente para Sophia, mas um local de contemplação de uma grande dor e de um choro, resultados da ação de Apolo. Paradoxalmente, o deus da medida e da justiça, não deixa de ser também um deus suplantador, de modo que esse aspecto não escapa à visão de Reis e, de saída, tensiona seu papel de sustentáculo da ordem e de imaculado modelo de perfeição. De todo modo, para o poeta, nem por isso Apolo deixa de ser o deus da luz e do dia, importantes símbolos de vida na poética ricardiana, como na ode “As rosas amo dos jardins de Adónis”, primeira em que Apolo aparece explicitamente evocado:

II

As rosas amo dos jardins de Adónis,
Essas volucres amo, Lídia, rosas,
Que em o dia em que nascem,
Em esse dia morrem.
*A luz para elas é eterna, porque
Nascem nascido já o Sol, e acabam
Antes que Apolo deixe
O seu curso visível.*
Assim façamos nossa vida um dia,
Inscientes, Lídia, voluntariamente
Que há noite antes e após
O pouco que duramos (REIS, 2007, p. 18, ênfase minha).

Um dos símbolos mais antigos da efemeridade, a flores, e no caso específico desse poema, as rosas, são apresentadas como um contraponto da eternidade. Já no primeiro verso, Reis evoca a figura de Adónis, divindade da vegetação, cujo mito comporta uma série de variáveis, mas que, neste contexto, basta que se considere a mais recorrente: Filho da relação incestuosa entre o rei sírio Téias e sua filha Mirra (ou Esmira), ao nascer, a criança despertou em Afrodite grande admiração por sua beleza. Confiada secretamente a Perséfone para que fosse criada, esta também se deixou levar pelos encantos do jovem e se recusou a devolvê-lo. Chamado a arbitrar o conflito, Zeus decidiu que Adôn timeria passar um terço do ano com Perséfone, um terço com Afrodite e o restante conforme a própria vontade. Mais tarde, não se sabe ao certo por quais desígnios, Adôn timeria é morto por um javali enviado por Ártemis, a gêmea de Apolo. Diante do cadáver ensanguentado do jovem, Afrodite roga a Zeus

que o transforme em uma flor. Comovido, o pai de todos os deuses faz do rapaz uma anêmona, consentindo ainda que Adônís pudesse retornar a cada quatro meses para viver ao lado de Afrodite. Segundo outra versão, a morte de Adônís ocorreu em consequência da cólera de Ares, movido por ciúmes de Afrodite, ou ainda, por um desejo de vingança de Apolo contra a deusa do amor, que teria cegado um de seus filhos, Erimanto, por tê-la visto nua, no momento em que se banhava. Em todo o caso, conforme comenta Junito Brandão,

O mitologema da morte prematura de Adônís, quer se deva a Ártemis, Apolo ou Ares, está sempre ligado ao nascimento e à cor de determinadas flores. A anêmona prende-se, como se viu, à metamorfose do deus naquela flor; a rosa, de início branca, tornou-se vermelha, porque Afrodite, no afã de salvar o amante das presas do javali, pisou num espinho e seu sangue deu à rosa um novo colorido. O poeta grego da época alexandrina, Bíon (fins do século IV a.C.), relata que de cada gota de sangue de Adônís nascia uma anêmona, de cada lágrima de Afrodite, uma rosa (BRANDÃO, 1986, p. 219).

Ainda sobre o referido mito, segundo explica Pierre Grimal, a fim de perpetuar a memória de seu grande amor, Afrodite instituiu na Síria uma festa de rituais fúnebres, de modo que, para simbolizar a brevidade da vida de Adônís, roseiras eram plantadas em vasos e caixas e regadas com água morna para que se desenvolvessem mais depressa, o que, ao mesmo tempo, fazia com que morressem muito rapidamente. “Chamava-se a estas plantações ‘jardins de Adónis’. As plantas violentadas deste modo, morriam muito cedo após a sua germinação, simbolizando o destino de Adónis” (GRIMAL, 2005, p. 7).

Como se vê, embora não seja necessariamente em torno de Apolo que o mito de Adônís se organize, de maneira indireta, não é difícil encontrar-lhes o parentesco. Porém, menos do que essa possível ligação, o mais importante aqui é notar justamente o amor confessado pelo poeta em relação a um dos símbolos máximos da transitoriedade, que se enquadra muito bem ao que Eduardo Prado Coelho chama de “o recorte elegante do Efêmero em Reis” (COELHO, 1987, p. 55), reforçado, no poema, pelo arcaísmo “vólucres” (do latim *volucer* ou *volucris*), ou seja, o que “o que voa, o que tem asas” e que funciona como elemento intensificador dessa efemeridade. Em um primeiro momento, pode-se entender que o gosto do poeta por essas rosas se deve ao fato de que, por nascerem e morrerem no mesmo dia, paradoxalmente, não seriam submetidas à sombra da aniquilação, vivendo, do início ao fim, sob a radiante luz de Apolo.

Curiosamente, para não sofrer com a noite vindoura – “Que serás quando fores/ Na noite e ao fim da estrada?” (REIS, 2007, p. 58) – ou seja, com a morte, o poeta projeta nas flores o desejo de *ser eterno morrendo antes*. Mas em face de tão gritante contradição, Reis parece encontrar uma solução possível: morrer, sim, mas *inconscientemente*, tal como as flores, e *aceitando*, portanto, que a vida é breve.

Esse despojamento, que o tornaria isento de qualquer enleio para alcançar “a fria liberdade/ Dos píncaros sem nada” (REIS, 2007, p. 188) é o que, segundo Beatriz Berrini, leva Reis, nessa ode, a propor a Lídia “a vivência plena do efêmero, *conscientemente esquecidos* de sofrimentos que poderão vir” (BERRINI, s. d., p. 82, ênfase minha). Por esse ângulo, a lógica parece servir bem ao propósito do poeta, não fosse a tensão provocada pela combinação do adjetivo “inscientes” e o advérbio “voluntariamente”, ainda no mesmo verso, uma vez que um ato voluntário, por definição, é algo espontâneo, não forçado, e que, logo, depende apenas da vontade. Por outro lado, uma atitude insciente denota o desconhecimento em relação a alguma coisa, de sorte que não pode partir de uma ação premeditada. Assim expressa, a própria proposição anula a si mesma, na medida em que não é possível aceitar de modo voluntário aquilo que se quer de maneira inconsciente. Não é como se o poeta dissesse: “Assim façamos nossa vida um dia/ Inscientes, Lídia, voluntariamente/ *de alguma coisa que não sabemos o que é*”. Tal fosse, até haveria sentido na assertiva. No caso do poema, contudo, essa alguma coisa, é claramente definida como a certeza de que “há noite antes e após/ O pouco que duramos” e que, ao mesmo tempo em que incita a aceitação da finitude, denuncia um desejo de permanência e eternidade. Eis o motivo da escolha dos jardins de Adônis.

Por mais estranho que pareça, entretanto, há uma certa lógica no pensamento de Reis. Para compreendê-la, contudo, é preciso considerar que, para o poeta, parece haver dois tipos de morte, uma negativa – aliás predominante em seus versos – e outra, à falta de palavra melhor, “positiva”, por assim dizer, o que, conseqüentemente, implica dois modos diferentes de morrer.

O primeiro deles se refere à morte no sentido clínico, como interrupção definitiva da vida, a respeito do que nada pode ser feito. Tal forma seria negativa pelo fato de não deixar ao homem nenhum poder de decisão sobre a própria vida, como se fosse um mero fantoche ante leis que não pode compreender nem alterar. Curiosamente, embora seja a mais funesta e paralisante, é justamente essa a concepção em torno da qual Reis organiza sua visão de mundo, pois que “a vida/

Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa” (REIS, 2007, p. 49), ou “Morre tão jovem ante os deuses quanto/ Morre! Tudo é tão pouco!” (REIS, 2007, p. 135), ou ainda, “Tudo que cessa é morte, e a morte é nossa/ Se é para nós que cessa (REIS, 2007, p. 171) etc.

Conforme destacado no início do capítulo, um dos principais caracteres do paganismo, para o heterônimo, diz respeito não só à pluralidade de deuses, superiores ao homem, mas também à ideia de que, “acima dos deuses, no sistema pagão, paira sempre o *Ananke*, o *Fatum*, incorpóreo, submetendo os deuses como os homens aos seus decretos inexplicados” (REIS, 2003, p. 124). Conforme demonstrado, tal força age segundo um arbítrio absoluto e não por razões morais. Logo, de nada adiantaria especular os motivos pelos quais algo acontece ou deixa de acontecer, morre ou deixa de morrer. Tendo isso em mente, Reis se dirige a sua interlocutora propondo uma segunda maneira de encarar a morte, ancorada em uma atitude de aceitação voluntária em relação ao que não se pode controlar, muito à moda do que faz o poeta latino Horácio, na ode em que exorta Quinto Délio³⁵ a manter sempre o ânimo, seja na adversidade, seja nos momentos felizes da existência:

[...]
 Por que se esforça a linfa fugitiva
 a murmurar em seu sinuoso leito?
 Manda que para lá te levem vinho,
 Perfumes e *da suave rosa as flores,*
que só duram, brevíssimas, um dia,
 enquanto te permitem teu estado,
 a idade e as três fatídicas irmãs,
 que o destino dos homens tecem [...] (HORACIO, II, 3, 2003, p. 89, ênfase
 minha).

Fiel à tópica do *carpe diem*, um dos mais conhecidos motivos de sua poética, Horácio, juntamente com o vinho e os perfumes, ao instigar o aproveitamento do instante em lugar de preocupações e murmúrios vãos, evoca também as mesmas rosas do jardim de Adônis que, embora não referidas nominalmente, aludem a essa tradição mitológica, perceptível pela menção “da suave rosa as flores, que só duram, brevíssimas, um dia”.

³⁵ Servidor astuto e volúvel, seguiu sucessivamente os imperadores romanos Casio, Marco Antônio e Octávio Augusto.

Assim como Horácio, Reis também se mostra consciente da inevitável finitude, aliás bem enfatizada pelas figura das Parcas³⁶, as “fatídicas irmãs”, cuja presença é uma das constantes também nas odes do heterônimo: “Se não houver em mim poder que vença as parcas três e as moles do futuro” (REIS, 2007, p. 26); “Quando, acabados pelas parcas, formos” (REIS, 2007, p. 37); “Que trono querem te dar/ Que Átropos to não tire?” (REIS, 2007, p. 58); “Nós não vemos as Parcas acabarem-nos” (REIS, 2007, p. 231) etc.

E talvez porque em vários outros momentos Reis pareça realmente encontrar alívio nessa celebração do efêmero em face da incerteza diante do futuro – “Coroemo-nos pois uns para os outros,/ E brindemos uníssonos à sorte” (REIS, 2007, p. 33); “Goza este dia como/ Se a vida fosse nele” (REIS, 2007, p. 132); “Colhe/ o dia, porque és ele” (REIS, 2007, p. 220) – não é difícil corroborar a visão de uma parcela considerável da crítica que, conforme assinalado, enxerga nele um exemplo de equilíbrio e harmonia e que reconhece, como o faz José Augusto Seabra, “a existência, ao lado dos poemas extraordinariamente mais artificiais, de um certo número de odes a que a simplicidade de tom (embora simulada) empresta *uma beleza luminosa, no seu rigor perfeito*” (SEABRA, 1988, p. 118, ênfase minha).

A visão dessa luminosidade e perfeição formal de que fala Seabra acerca do heterônimo também é perfilhada por Alberto da Costa e Silva, para quem Reis, como uma resposta pessoana ao cansaço dos excessos futuristas e sensacionistas, foi tirado de dentro da alma de Pessoa “para repetir Juliano, o Apóstata, e reconstruir o paganismo, ao fazer poemas como julgava que os compunham não só os antigos gregos, mas também os romanos que com mais fidelidade lhes seguiam as regras: *claros, diretos, serenos, harmoniosos*” (COSTA E SILVA, 2004, p. 69, ênfase minha).

Evidentemente, tal clareza de fato existe em um grande número de odes. A própria predominância da evocação de Apolo em detrimento a outros deuses é um indicador dessa ânsia por luz e calor e os exemplos não são difíceis de encontrar. Diferentemente, porém, daquele horizonte inicial de Sophia, radiante e banhado de

³⁶ Filhas da Noite no princípio dos tempos ou, segundo variante, de Zeus e Thêmis (deusa da Justiça), as Parcas, chamadas de Moiras pelos gregos, representam, na Antiguidade Clássica, o destino dos homens. Conforme explica Georges Hacquard: “Elas são as três fiandeiras. Submetidas à autoridade e ao controlo de Zeus, Cloto fabrica o fio (curso) da existência, Láquesis desenrola este fio e Átropos corta-o. As Moiras são assistidas na sua função fatal pelas Keres, as cadelas do Hades que, quando chega a última hora de um mortal, se apoderam do seu corpo para o conduzir a Pluto. Elas têm, também, um papel activo nas batalhas, onde se alimentam do sangue dos mortos” (HACQUARD, 1996, p. 212-213).

louvor, longe de representar a perfeição e a pureza, a claridade apolínea que ilumina o universo ricardiano é, desde o princípio, de uma palidez debilitante, quase sempre relacionada ao fluir inexorável do tempo, também simbolizado pelo correr das águas, como na conhecida ode em que convida Lídia a sentar-se à beira do rio, num ambiente inicialmente idílico, mas que se vai eivando até culminar naquele “epicurismo triste” de que fala Frederico Reis:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
 (Enlacemos as mãos).

*Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
 Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
 Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
 Mais longe que os deuses.*

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
 Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
 Mais vale saber passar silenciosamente
 E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
 Nem invejas que dão movimento de mais aos olhos,
 Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
 E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
 Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
 Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
 Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as
 No colo, e que o seu perfume suavize o momento —
*Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,
 Pagãos inocentes da decadência.*

Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
 Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
 Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos
 Nem fomos mais do que crianças.

E se antes do que eu levores o óbolo ao barqueiro sombrio,
 Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
 Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim — à beira-rio,
Pagã triste e com flores no regaço. (REIS, 2007, p. 49-50, ênfase
 minha).

Esse poema, talvez um dos mais conhecidos e comentados de quantos escreveu o heterônimo, juntamente com o que abre a segunda parte do livro de odes, “Mestre, são plácidas”, é comumente evocado para explicar a vertente epicurista e a

influência de Horácio em Ricardo Reis. De fato, a placidez do rio, a delicadeza das flores, a postura tranquila, o comedimento nos gestos, a distância que separa homens, deuses e Destino, a negação do sentimento amoroso intenso, o louvor à imperturbabilidade, entre outros, são caracteres facilmente associáveis à doutrina de Epicuro. Todavia, conforme bem alerta Maria da Glória Padrão, muito próximo ao devir de Heráclito, o enxergar-se ir “no rio das cousas” (REIS, 2007, p. 87) aguça-lhe a certeza da dissolução, de modo que, na poesia ricardiana, “*contemplan a água é morrer. Por isso a poesia de Reis é triste*” (PADRÃO, 1973, p. 80, ênfase minha).

Como se sabe, no entanto, a tristeza decorrente do medo da morte não assenta bem à filosofia epicurista. Aliás, nenhum tipo de tristeza será bem visto por Epicuro, na medida em que até mesmo o culto do prazer, comumente associado a essa escola, encontra limite precisamente onde começa a dor. Nas palavras do filósofo, “nenhum prazer é em si mesmo um mal, mas aquilo que produz certos prazeres acarreta sofrimentos bem maiores do que os prazeres” (EPICURO, 2010, p. 25). Ou seja, se o desejo de Reis é passar “silenciosamente/ E sem desassossegos grandes”, como diz, a mera constatação da tristeza na imagem de uma companheira um dia morta como as flores que lhe jazem sobre o regaço é um considerável indício do sofrimento mental que, privando o homem da sabedoria, do prazer, da beleza e da justiça, tornam-no incapaz de ser feliz. Isso porque, segundo Epicuro, “aquele que está privado daquilo que permite viver prudentemente, belamente e justamente, não pode viver feliz, mesmo se for correto e justo” (EPICURO, 2010, p. 21).

De modo análogo, no tocante ao viés horaciano, a leitura feita por Ángel Crespo desse poema, ao mesmo tempo em que aponta para o parentesco com várias das odes de Horácio, enfatiza que a influência colhida do poeta latino terminará por negar completamente a moral que lhe é característica:

Mientras Horacio aconseja en sus composiciones el goce, moderado, sí, pero sensual, de la vida, lo que Reis propone es una serenidad derivada de la renuncia al amor, de la falta de creencias (estrofa sexta), como corresponde a unos «pagãos inocentes da decadência», es decir, del tempo en que se desarrolla el *drama em gente*, interpretado como decadente por este actor (CRESPO, 1978, p. 112-113, ênfase do autor).

Partidário de um epicurismo triste e de um hedonismo tão moderado que nem hedonismo é, Reis apresenta no próprio poema os motivos dessa renúncia de que fala Crespo. Como se chamasse sua interlocutora para uma tensa conversa na qual

está em jogo um difícil término de relacionamento, o poeta começa jogando pelas beiradas, exaltando a beleza do lugar, oferecendo um breve entrelaçar de mãos, para, logo em seguida, encaminhar o monólogo – suas musas nunca falam – para o quanto as paixões (incluindo aí tanto ódios quanto amores) são fatores de perturbação. A partir disso, toda afirmação feita arrasta consigo a sua imediata negação, como é possível observar pela simples contraposição dos elementos:

“Enlacemos as mãos” X “Desenlacemos as mãos”;
 “a vida [...] vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,/ Mais longe que os deuses” X “não cremos em nada”;
 “Gozemos” X “Não gozemos”;
 “Amemo-nos”, X “sem amores”;
 “trocar beijos” X “nem nos beijamos”;
 “Colhamos flores” X “deixa-as”.

Diante de tantas afirmações anuladas, se falasse, Lídia poderia questionar por que motivos chegou a haver o convite para tão estéril contemplação dessa “paisagem pintada” na qual, conforme explica Teresa Rita Lopes “Não há o mínimo frêmito de vida” (LOPES, 2003, p. 162). Reis, porém, parece adiantar-se à questão, e, numa súbita e aparente preocupação com os sentimentos da parceira, afirma que a negação dos afetos seria apenas um modo de evitar que Lídia viesse a sofrer com a sua morte (a de Reis), dado que não chegaram a firmar laço algum e, portanto, não haveria motivos para padecimento.

Indo além, o poeta chega a negar até mesmo o breve contato físico da primeira estrofe, “*Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos/ Nem fomos mais do que crianças*”. Mas como “nunca enlaçamos as mãos”? Para alguém que posteriormente afirmará que “Mais vale, se a memória é quanto temos,/ Lembrar muito que pouco” (REIS, 2007, p. 213), Ricardo Reis não parece alguém afeito a esquecer o que fez da primeira – “(Enlacemos as mãos)” – para a penúltima quadra de um poema.

Considerando, porém, que na obra do poeta “As mulheres ou o mancebo a quem diz **tu** não são a segunda pessoa do discurso mas apenas ‘uma maneira de dizer’ - ou melhor, um recurso para fazer passar a mensagem” (LOPES, 2007, p. 162, ênfase da autora), todo esse idílio fictício, na realidade, nada mais é do que um longo prelúdio para que Reis possa finalmente afirmar o real motivo da recusa das afeições e dos prazeres: *a consciência de existir em um mundo contingente é, por si só, um fardo já pesado demais para que nele se acrescente qualquer outra preocupação*. Não

sabendo lidar com a ideia da finitude, como diz Bréchon, “A filosofia de Reis é de um niilismo total. [De modo que] Ele repete incansavelmente, no mesmo tom desencantado, sem nenhuma emoção aparente, sem nenhum tremor na voz, que o *ser é apenas um clarão fugitivo à beira do nada*” (BRÉCHON, 1998, p. 224, ênfase minha).

Essa constante negação, porém, não deve ser comprada assim tão facilmente, uma vez que nada é verdadeiramente total na poesia de Ricardo Reis. Embora seja certo que seu precioso instante é quase sempre de alguma maneira comprometido, assim como não aceita tudo, ele também não se furta a pequenos prazeres e esperanças quando estes lhe são convenientes: “Goza este dia como se a Vida fosse nele” (REIS, 2007, p. 132); “Gozo sonhado é gozo, ainda que em sonho” (REIS, 2007, p. 149); “Haja inverno na terra, não na mente,/ E, amor a amor, ou livro a livro, amemos/ Nossa lareira breve” (REIS, 2007, p. 184) etc.

E para não dizer que tudo é anulação nessa tensa e paradoxal poética, cumpre destacar pelo menos três brevíssimos momentos verdadeiramente plenos em que o poeta fala, sem tremor na voz ou angústia na alma, da tão sonhada altura e domínio de si:

Sê lanterna, dá luz com vidro à roda.
Da luz o calor guarda.
Não poderão os ventos opressivos
Apagar tua luz;
Nem teu calor, disperso, irá ser frio
No inútil infinito (REIS, 2007, p. 177).

Ainda que o faça sempre se dirigindo a outro e nunca se referindo a si mesmo, é comovente a imagem da luz e do calor emanando do humano, sempre frágil e efêmero – por isso o vidro à roda – para o frio e inútil infinito. Além disso, o poema denota ainda um raro momento de despojamento positivo do eu em favor de outrem – “Sê lanterna, dá luz”, terminando num bonito consolo ante a adversidade representada pelos “ventos opressivos” que, embora mais fortes não poderão apagar essa pequena luz. Como, entretanto, o calor é sempre pouco e não pode vencer o frio do imensurável, o conselho final é o de guardá-lo para si.

Em um segundo momento, a essa pequena ode à coragem e ao enfrentamento dos reveses da sorte soma-se outra, de igual altivez:

Para ser grande, sê inteiro: nada
 Teu exagera ou exclui.
 Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
 No mínimo que fazes.
 Assim em cada lago a lua toda
 Brilha, porque alta vive (REIS, 2007, p. 212).

Também dirigido a uma segunda pessoa, esse breve poema denota uma visão positiva da realidade a partir de uma investidora total do ser no próprio ser. Assim, por pequeno e banal que seja, no mais diminuto gesto haverá plenitude, reforçada pela imagem da lua cheia, vencendo a treva justamente porque se trata de um astro alto e brilhante. Ademais, esse brilho, vindo de cima, da esfera celestial noturna, projeta-se no elemento água – como se sabe, a noite e a água são duas das representações da morte em Ricardo Reis – iluminando-o, como se o vencesse a partir da projeção do divino no terrestre.

Nessa mesma linha, complementando o sentido do poema anterior, logo na sequência, Reis aconselha:

Quanto faças, supremamente faze.
 Mais vale, se a memória é quanto temos,
 Lembrar muito que pouco.
 E se o muito no pouco te é possível,
 Mais ampla liberdade de lembrança
 Te tornará teu dono (REIS, 2007, p. 213).

Contrariando o que é dito a Lídia sobre não desejar que a lembrança seja um motivo de sofrimento, nesse poema, a memória, ao contrário, aparece como um motivo de consolo, de onde o incitamento para que haja um verdadeiro esforço de extração do máximo, ainda que a partir do mínimo. Essa postura, como se percebe, é uma espécie de negação da negação predominante em outras odes, nas quais Reis afirma, não sem ressentimento, o exato contrário do expressado no poema anterior:

*Não tenhas nada nas mãos
 Nem uma memória na alma,*

*Que quando te puserem
 Nas mãos o óbolo último,*

*Ao abrirem-te as mãos
 Nada te cairá.*

*Que trono te querem dar
 Que Átropos to não tire?*

Que louros que não fanem
Nos arbítrios de Minos?

Que horas que te não tornem
Da estatura da sombra

Que serás quando fores
Na noite e ao fim da estrada?

Colhe as flores mas larga-as,
Das mãos mal as olhaste.

*Senta-te ao sol. Abdica
E sê rei de ti próprio* (REIS, 2007, p. 58-59, ênfase minha).

Essa inconstância em relação à postura de distanciamento e renúncia, apreendida da moral estoica que preconiza a abdicação como caminho para a autarquia, “Ganhar sem orgulho e perder com abnegação” (AURÉLIO, 1980, p. 298), como diz Marco Aurélio, é um dado que compromete seriamente o alegado estoicismo de Reis. Isso porque, uma das finalidades da filosofia estoica é oferecer ao homem um caminho para que possa viver bem de acordo com a natureza e a razão, sem se deixar abalar pelas paixões, posto que elas desequilibram o comportamento racional, causando instabilidade e, por conseguinte, a perturbação da própria natureza. E por paixão, Zênon, fundador da corrente estoica, entendia “um movimento da alma, irracional e contrário à natureza, ou um impulso excessivo” (LAÉRCIO, 2008, p. 206). A esse respeito, ainda, conforme esclarece Diógenes Laércio, nas *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, “Hécaton no segundo livro de sua obra *Das Paixões* e Zênon em sua obra *Das Paixões* afirma (sic) que os principais gêneros de paixões são quatro: dor, medo, concupiscência e prazer” (LAÉRCIO, 2008, p. 206, ênfase minha).

Ora, sem entrar no mérito da dor, concupiscência e prazer, também presentes na obra de Reis³⁷, somente a presença do medo da morte já seria um sério problema a ser enfrentado pelo poeta. Além disso, se de algo carece a obra do heterônimo em relação ao que quer que seja, como se pode perceber pelos exemplos dados, esse algo é justamente a imperturbabilidade – embora não seja demais insistir que, tanto quanto Sophia, ainda que o projeto indique uma coisa e prática revele outra, o heterônimo não deixará de perseguir esse ideal até o fim.

³⁷ Para análise mais detalhada desses temas vide o capítulo “O poeta à margem da Stoá – O estoicismo”, da dissertação de mestrado desenvolvida por mim, em 2013, intitulada *A flauta antiga sorrindo chora: tensões e paradoxos na poética neoclássica de Ricardo Reis*. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/30516?show=full>.

Pois bem, feitas as devidas ressalvas, a imagem anteriormente apresentada por Bréchon de que, “o ser é apenas um *clarão fugitivo à beira do nada*” não poderia expressar de modo mais agudo e certo a postura apolínea na poética de Reis.

De fato, das quatorze vezes em que o deus é evocado nominalmente, em pelo menos onze, ele aparece relacionado à luz do sol:

Na já citada ode, “As rosas amo dos jardins de Adónis”, Apolo aparece cedendo espaço à noite, pois as tais flores morrem “Antes que Apolo deixe/ O seu curso visível” (REIS, 2007, p. 18).

Em “O ritmo antigo que há em pés descalços”, as ninfas dançam “enquanto arqueia Apolo, Como um ramo alto, a curva azul que doura” (REIS, 2007, p. 22).

Em “O deus Pã não morreu”, os campos são iluminados pelos “sorrisos de Apolo” (REIS, 2007, p. 44).

Em “Os deuses desterrados”, “Hiperión no crepúsculo/ Vem chorar pelo carro/ Que Apolo lhe roubou” (REIS, 2007, p. 47).

Em “De Apolo o carro rodou pra fora/ da vista” (REIS, 2007, p. 48), o primeiro verso que dá título ao poema fala por si só.

Em “Neste dia em que os campos são de Apolo”, a paisagem é descrita como uma “Verde colônia dominada a ouro” (REIS, 2007, p. 74) oriundo da luz proveniente do deus.

Em “Não canto a noite porque o meu canto”, o poeta deseja “suspender, inda que em sonho, O Apolíneo curso” (REIS, 2007, p. 127).

Em “Deixemos, Lídia, a ciência que não põe”, outra vez o deus aparece em seu carro, indiferente ao saber humano que “Nem dá de Apolo ao carro/ Outro curso que Apolo.” (REIS, 2007, p. 230), de modo que o poeta aconselha a condução da vida “Quer sob o ouro de Apolo/ Ou a prata de Diana” (REIS, 2007, p. 231).

Em “Antes de ti era a Mãe Terra scrava”, Apolo aparece dividindo as portas do céu com a manhã “Por onde aurora o carro ou Febo guie” (REIS, 2007, p. 258).

Em “Não batas palmas diante da beleza”, “é sempre lento e o mesmo/ O alto curso de Apolo” (REIS, 2007, p. 302).

Por fim, em “Quando Neptuno houver alongado”, “Apollo aquece/ Os cavallos frescos dos ventos leves³⁸” (PESSOA, 2017, p. 70).

³⁸ Curiosamente, esse poema não aparece na edição crítica de Manuela Parreira da Silva, embora conste na edição organizada por Silva Bélkior em 1988 e na mais recente de todas, organizada por Jerónimo Pizarro em 2016. Esta última, não publicada no Brasil, chegou-me às mãos em estágio já

Como se nota, na maioria dos poemas, Apolo figura como um deus distante, num horizonte longínquo no qual cumpre sua função de conduzir o dia no carro roubado de Hipérion e iluminar os campos, como no poema:

O deus Pã não morreu,
Cada campo que mostra
Aos sorrisos de Apolo
Os peitos nus de Ceres —
Cedo ou tarde vereis
Por lá aparecer
O deus Pã, o imortal.

Não matou outros deuses
O triste deus cristão.
Cristo é um deus a mais,
Talvez um que faltava.

Pã continua a dar
Os sons da sua flauta
Aos ouvidos de Ceres
Recumbente nos campos.

*Os deuses são os mesmos,
Sempre claros e calmos,
Cheios de eternidade
E desprezo por nós,
Trazendo o dia e a noite
E as colheitas douradas
Sem ser para nos dar
O dia e a noite e o trigo
Mas por outro e divino
Propósito casual* (REIS, 2007, p. 44-45).

Para além do louvor a Pã e a menção a Cristo como um deus a mais, o que importa destacar aqui é como as imagens de Apolo e de Ceres³⁹ aparecem consubstanciadas aos fenômenos da natureza. Além disso, ao declarar-se “um crente verdadeiro e profundo na existência dos deuses imortais” (REIS, 2003, p. 167), Reis faz questão de enfatizar que eles não são entendidos *apenas* como “realidades existentes e concretas”, mas “presidem à nossa *vida transitória*”:

Para o papel aparentemente principal de recondutor da alma pagã, sabeis bem que o Fado me fizera nascer. *Excuso de vos falar de como eu sou de meu espontâneo ser, um crente verdadeiro e profundo na existência dos deuses imortais. Sabeis bem como, para mim, Júpiter, Vénus, Apolo e as*

bastante avançado do trabalho e, uma vez que meus objetivos passam ao largo da crítica genética, somando-se ao fato de que a edição de Pizarro não guarda muitas divergências em relação à de Parreira da Silva, sobretudo no tocante ao *corpus* da tese, exceto no caso desse poema lacunar, não julguei necessária a alteração.

³⁹ Deméter para os gregos, Ceres é uma divindade da vegetação.

mais presenças imorredouras que presidem à nossa vida transitória, são realidades e existências concretas. Agradeço-vos ainda o não vos ter custado a acreditar que [sou] verdadeiramente um crente verdadeiro nos deuses. Seria natural que julgásseis isto uma atitude poética. Estranho parece a um homem de hoje, - crente que seja no deus chamado Jesus, - que alguém com ele coexista que realmente sinta a existência de Júpiter, de Apolo, das amazonas [?], das nereidas, dos faunos e dos sílenos (REIS, 2003, p.167-68, ênfase minha).

Assim sendo, não é de estranhar que as divindades apareçam quase sempre em contextos que remetem à finitude. Diferente do Apolo inicialmente radiante como uma luz do meio-dia em Sophia, o de Reis, bem menos esplendoroso, está majoritariamente associado ao curso do dia, no mais das vezes remetendo a uma espécie de luminosidade crepuscular e melancólica muito apropriada a essa consciência da efemeridade:

*De Apolo o carro rodou pra fora
Da vista. A poeira que levantara
Ficou enchendo de leve névoa
O horizonte*

A flauta calma de Pã, descendo
Seu tom agudo no ar pausado,
Deu mais tristezas ao moribundo
Dia suave.

Cálida e loura, núbil e triste,
Tu, mondadeira dos prados quentes,
Ficas ouvindo, com os teus passos
Mais arrastados,

A flauta antiga do deus durando
Com o ar que cresce pra vento leve,
E sei que pensas na deusa clara
Nada dos mares,

E que vão ondas lá muito adentro
Do que o teu seio sente alheado
De quanto a flauta sorrindo chora
E estás ouvindo (REIS, 2007, p. 48).

Todo caracterizado pela mansidão e ausência de perturbações, esse poema, no entanto, cujas palavras e expressões nomeadamente negativas e melancólicas – “leve névoa”, “flauta calma [...] descendo seu tom”, “ar pausado” “deu mais tristezas”, “moribundo dia suave”, “cálida”, “triste”, “passos mais arrastados”, “vento leve” “seio alheado” e “flauta sorrindo chora” – remetem a um cenário abúlico e morno, embora conserve o tom solene, lembra menos o timbre festivo característico da ode clássica

do que o tom melancólico e entristecido da elegia, muito distante, portanto, daquele poeta que um dia ousou cantar, quase com alegria:

Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos,
Se no perdê-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores.

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,

Mas decorrê-la,
Tranquilos, plácidos,
Tendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...

À beira-rio,
À beira-estrada,
Conforme calha,
Sempre no mesmo
Leve descanso
De estar vivendo.

O Tempo passa,
Não nos diz nada.
Envelhecemos.
Saibamos, quasi
Maliciosos,
Sentir-nos ir.

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhemos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girassóis sempre
Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranquilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido (REIS, 2007, p. 41-43),

Se aqui, ao dirigir-se a Caeiro, Reis afirma que as horas são plácidas, desde que sejam transcorridas do modo apropriado, isto é, a partir da contemplação da beleza passageira de um arranjo de flores, mas que, por transitório que seja, ainda é beleza; se nesse modo de não viver, mas de decorrer a vida, não há tristezas nem alegrias, mas placidez e tranquilidade, uma vez que o tempo passa e, sabendo aceitar essa evidência, poder-se-á envelhecer indiferentemente a esse “deus atroz/ Que os próprios filhos/ Devora sempre”; se diante desse quadro, é possível colher flores, mergulhar as mãos – jamais o corpo – em um rio calmo e, como que por osmose, aprender-lhe a calma inerente; se, ainda, nesse ar consciente de imitação da natureza, como girassóis que nunca deixam de seguir o curso do sol, é possível sair da vida “sem nem o remorso de ter vivido”, como se, mediante a ataraxia epicurista, a condição autotélica da existência fosse finalmente alcançada, no poema anterior, percebe-se um cenário diametralmente oposto.

Em primeiro lugar, como que imitando os girassóis, ao acompanhar com o olhar o curso decrescente de Apolo, longe da certeza de uma finitude tranquila, o horizonte, que pode muito bem ser entendido como uma metáfora para ao futuro, aparece tomado de uma “leve névoa”, o que já não permite mais ver com nitidez nem aventar qualquer perspectiva segura em relação à noite vindoura.

Em segundo lugar, diferentemente das flores que brevemente emprestam ao poema um ar de serenidade, a flauta de Pã passa ao largo dos efeitos da música do deus cantado por Homero, que caminha pelos píncaros cobertos de neve, sempre acompanhado de belas ninfas acostumadas a dançar; que ora é atraído por suaves correntezas, ora vaga pelos penhascos rochosos para observar as ovelhas; que depois, com olhar aguçado, põe-se a caçar animais selvagens:

[...]

Então ao voltar da caça, e somente à noite
ele emite sons, tocando em sua flauta uma doce
canção; certamente, não poderia ultrapassá-lo, em melodia,
 a ave que, na florescente primavera, entre as folhas,
 externa seu lamento com um doce canto.
 Nesse momento, *as ninfas das montanhas, de voz clara, andam para lá*
e para cá em sua companhia e, com pés géis perto de fontes de águas
escuras
cantam e dançam; e Eco ressoa no topo da montanha.
O deus se move aqui e ali, entre os coros, às vezes no meio, conduzindo-os
com os pés ágeis e uma pele de lince
selvagem nas costas, alegrando o coração com cantos melódiosos,
em uma suave pradaria, onde o açafão e o jacinto

florescem olorosos, e se misturam incessantemente à relva [...] (HOMERO, 2010, p. 498, ênfase minha).

O Pã de Reis, como se observa, no lugar de alegrar a todos e, com sua flauta, encher de vida a paisagem, como o faz a divindade homérica, não apenas não oferece nenhum alento, como deixa ainda mais triste a tarde moribunda. Tal tristeza inevitavelmente afeta a jovem “núbil”, isto é, pronta a contrair casamento, evocada no poema. Por isso ela pensa na “deusa clara/ Nada [nascida] dos mares”, ou seja, Afrodite, cujo nascimento se dá nas águas do mar⁴⁰.

Sendo Afrodite a deusa do amor, ao ouvir a flauta de Pã, a “Cálida e loura, núbil e triste” a quem o poeta se dirige volta seus pensamentos à divindade que “fez nascer o doce desejo nos deuses/ e submeteu a raça dos homens mortais” (HOMERO, 2010, p. 96). Dado que o canto de Pã não remete a um cenário idílico, mas a um ambiente triste, é de se pensar que as ondas – metáfora do amor – que vão “lá muito adentro” do peito da jovem aparecem nesse ambiente de lamentos justamente porque não encontram correspondência para o sentimento oferecido – o que, aliás, é muito próprio da visão de Reis. Embora o poeta não diga exatamente quem é essa jovem, mas sabendo que das três musas tomadas de empréstimo a Horácio, Lídia, Neera e Cloe, é esta última quem o poeta latino descreve como loura, tem-se uma boa pista para a sua identificação:

E, se Vênus voltar, com jugo férreo,
Para a nós, desligados, religar-nos?
Se, repudiada enfim a loira Clói,
a minha porta, Lídia, se te abrir? (HORÁCIO, 2003, p. 125, ênfase minha).

⁴⁰ O nascimento de Afrodite remete a duas tradições: A primeira afirma que a deusa é filha de Zeus e de Dione. A segunda, mais difundida e endossada por Homero e Hesíodo, conta que a deusa foi gerada quando, em ardil com a Terra, sua mãe, Crono castrou o próprio pai, Urano, cujos órgãos sexuais caíram no mar o fecundaram. Conforme consta no hino homérico dedicado a Afrodite: “Cantarei Citeréia nascida em Chipre, ela que aos mortais/ oferece doces presentes. Sua face graciosa/ sorri sempre e porta a flor da sedução. Salve, Deusa, soberana de Salamina, a bem construída, e de Chipre que fica junto ao mar; dá-me um canto sedutor. E eu pensarei ainda em ti em outro canto” (HOMERO, 2010, p.122). Já no relato de Hesíodo: “O pênis, tão logo cortando-o com o aço/ atirou do continente no undoso mar,/ aí muito boiou na planície, ao redor branca/ espuma da imortal carne ejaculava-se, dela/ uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina/ atingiu, depois foi à circunfluída Chipre/ e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva/ crescia sob esbeltos pés. A ela. Afrodite/ Deusa nascida de espuma e bem-coroadada Citeréia/ apelidam homens e Deuses, porque da espuma/ criou-se e Citeréia porque tocou Citera,/ Cípria porque nasceu na undosa Chipre,/ e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz./ Eros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo,/ tão logo nasceu e foi para a grei dos Deuses./ Esta honra tem dêos o começo e na partilha/ coube-lhe entre homens e Deuses imortais/ as conversas de moças, os sorrisos, os enganos,/ o doce gozo, o amor e a meiguice” (HESÍODO, 1995, p. 93-94).

Tendo isso em vista, não é difícil comprovar a hipótese de que a interlocutora do poema é Cloe, pois é a ela a quem Reis dirige uma das mais cruas e diretas negações do sentimento amoroso:

Não quero, Cloe, teu amor, que oprime
Porque me exige amor. Quero ser livre.

A speranza é um dever do sentimento (REIS, 2007, p. 189).

Não por acaso, ainda na esteira da explícita rejeição do amor, essa ode encontra eco em outra, datada do mesmo dia, 01/11/1930:

Não só quem nos odeia ou nos inveja
Nos limita e oprime; quem nos ama
Não menos nos limita.
Que os Deuses me concedam que, despido
De afectos, tenha a fria liberdade
Dos píncaros sem nada.
Quem quer pouco, tem tudo; quem quer nada
É livre; *quem não tem, e não deseja,*
Homem, é igual aos Deuses (REIS, 2007, p. 188, ênfase minha).

Bem considerada, porém, essa postura de *nudez afetiva* não passa de um engodo autoconsciente da parte do heterônimo, já que não lhe é estranha, desde o princípio a atroz percepção de que “*Não somos deuses: cegos, receemos/ E a parca dada vida anteponhamos/ À novidade, abismo*” (REIS, 2007, p. 27, ênfase minha).

Ainda assim, mesmo ciente de que não há nada de verdadeiramente efetivo a ser feito para alterar essa realidade, do mesmo modo que recusa o amor de Lídia por temer o sofrimento antecipado da perda, Reis não aceita qualquer ligação por imaginar que, “despido de afectos” e não tendo nada, nada terá a perder ante a inexorável volubilidade de tudo. Essa postura, no seu entender, de algum modo terminaria por aproximá-lo da invulnerabilidade dos deuses. Isso porque, diante da impossibilidade de ser eterno e perfeito, conforme explica Maria Helena Nery Garcez, o poeta prefere retirar quaisquer propostas de envolvimento, pois,

Se em nada há firmeza, nem fora nem dentro de si, *o eu dilacerado é um querer que quereria querer, mas que, ao mesmo tempo, não quer, porque o sabe um querer impossível*. Existiria resposta satisfatória para a questão: como amar o que continuamente muda e escapa, o que é *motu perpetuo*⁴¹, insubsistência? O amor, exigindo permanência, é da ordem do eterno, mas o

⁴¹ Do latim *perpetuum mobile*: movimento perpétuo.

amar transcorre no tempo, é da ordem do estar e não da do ser. O *panta rei*⁴² é desassossego. Frente a essa realidade – o rio e seu curso – a única saída de Ricardo Reis é o radicalismo da abdicação total (GARCEZ, 2004, p. 123, ênfase minha).

Mortificado pelo constante desejo de vivência, antecipadamente anulado pela certeza de que “Nada fica de nada” (REIS, 2007, p. 210), Reis, no entanto, embora insinue o contrário, não se deixará vencer tão facilmente, pelo menos não sem interrogar a arbitrariedade dos deuses e a “força ignota do Destino”, que a tudo os homens compele.

Do mesmo modo, ainda que sob o peso de uma consciência duramente adquirida em relação à distância entre o humano e o divino, Sophia não se deixará tragar sem luta e sem questionamento, pois sabe que, “apesar das ruínas e da morte/ Onde sempre se acabou cada ilusão” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 25), assim como os navegadores, todos os homens

No oceano infinito
Estão detidos num barco
E o barco tem um destino
Que os astros altos indicam (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 75, ênfase minha).

E se como canta o poeta, “Melhor destino que o de conhecer-se/ Não frui quem mente frui. Antes, sabendo/ Ser nada, que ignorando” (REIS, 2007, p. 26), para tanto, é preciso que, por hora, deixemos de lado a contemplação desses horizontes tristes e frios e marchemos para Delfos, terra que, como declara Hermes no prólogo de *Íon*, é o lugar “onde sentado / no meio do umbigo *Febo aos mortais canta o presente e o porvir, sempre vaticinando* (EURÍPIDES, 2016, p. 268, ênfase minha).

Aproveitando o caminho, cumpre fazer um breve desvio da senda principal a fim de que se possa investigar um pouco mais a fundo a noção de Destino e algumas de suas principais figurações na mitologia grega, às quais, na sequência, serão retomadas a propósito dos poemas.

3.4 “Revelarei, aos homens, o desígnio infalível de Zeus”

⁴² Do grego *πάντα ῥεῖ*: associado ao devir de Heráclito, a expressão é comumente traduzida como “tudo flui como um rio”.

Para além do epíteto Febo, isto é, luminoso, o mito de Apolo circunscreve-se em torno do templo de Delfos, um dos mais conhecidos santuários da antiguidade clássica. Espaço ricamente adornado, os monumentos e as inscrições de sua fachada despertavam a curiosidade dos viandantes, como bem se observa em *Íon*⁴³, de Eurípides, quando o jovem que dá nome à peça vê chegar, admirado com a beleza do lugar, o coro formado pelas servas de Creúsa, futuramente revelada como sendo sua mãe:

CORO:

— Não só em divina Atenas havia
os bem colonados pátios dos Deuses
e os serviços de Viário,
mas há também junto a Lóxias,
filho de Leto, luz de belas pálpebras
das gemelares fachadas (EURÍPIDES, 2016, p. 274).

Quase sempre envolto em uma atmosfera idílica, o cenário délfico, consoante o deus ao qual está atrelado, é, no mais das vezes, alegre e luminoso:

ÍON:

[...]

Vem, ó recém-florido, ó
órgão de linda laurácea,
que sob o templo
varres o lar de Febo,
vindo de jardins imortais,
onde gotas sacras regam,
com sempre fluente
fluxo de fonte,
mirtos, sacra fronde,
com que varro chão do Deus
todo dia ao veloz voo do Sol
no ofício cada dia.
Ó Peã, ó Peã,
feliz, feliz
sejas, ó filho de Leto (EURÍPIDES, 2016, p.272)

⁴³ Íon tem como argumento a violação de Creúsa, filha de Erecteo, por Apolo. Grávida, Creúsa abandona a criança ao pé da Acrópole como uma espécie de testemunho do estupro cometido pelo deus. Por encargo de Apolo, que se compadece do filho, Hermes leva o bebê ao templo de Delfos, onde a sacerdotisa o encontra, cria-o e faz dele guardião do templo, servindo, portanto, sem o saber ao próprio pai. Entrementes, Creúsa se casa com Juto, que, aliado aos atenienses em uma guerra contra os calcodôntidas, obteve como recompensa o reino e a mão da jovem. Todavia, tal união resultou estéril, uma vez que o casal não conseguia ter filhos. Depois de muitas peripécias que quase resultam no assassinato de Íon por ardis de Creúsa, esta acusa publicamente Apolo do crime, então mãe e filho se reconhecem e a peça termina com a remissão do deus.

Todavia, esse cenário nem sempre foi assim. Para firmar-se como o senhor dos desígnios de Zeus, Apolo precisou passar por um longo processo de peregrinação em busca do lugar ideal para a instituição de seu culto sagrado.

Efetivamente, conforme relata Homero, as dificuldades enfrentadas pelo deus se iniciam antes mesmo de seu nascimento.

Tendo sido engravidada por Zeus, ao sentir as dores do parto, Leto vagou, rejeitada, por inúmeras ilhas e cidades em busca de acolhida para que pudesse dar à luz os gêmeos Ártemis e Apolo:

Elas tremiam e receavam muito, nenhuma se comprometia em receber Febo Apolo, por mais opulenta que fosse, até que a soberana Leto chegasse em Delos (HOMERO, 2010, p. 134).

Homero não deixa claros os motivos das sucessivas recusas, mas Apolodoro ajuda a compreender a questão. “Leto, que se había unido a Zeus, sufrió la persecución de Hera por toda la tierra hasta que, al llegar a Delos, dio a luz primero a Artemis y después, asistida por ésta, a Apolo” (APOLODORO, I, 5, 1985, p. 47). Dentre todos os lugares, somente a pedregosa Delos aceitou receber Leto, mas não sem antes exigir da deusa o juramento sagrado de que o primeiro dos templos seria erguido ali, uma vez que a ilha temia que tão logo nascesse, Apolo se desagradasse da aridez da ilha:

Assim falou [Delos]. Leto então jurou a grande jura dos deuses: “Atesto agora isto pela terra, pelo céu vasto do alto e pela água derramada do Estige; esta que é a grandíssima e terribilíssima jura entre os bem-aventurados deuses: Aqui, haverá sempre um altar perfumado e um território de Febo, que te honrará de modo superior a todas!” (HOMERO, 2010, p. 138).

Feita a jura e já na companhia de deusas como Dione⁴⁴, Reia⁴⁵ e Têmis⁴⁶, Leto, porém, não estava livre de padecimentos. Por maquinações de Hera, Anfitrite,

⁴⁴ “Contraparte feminina de Zeus, durante o Período Micênico, e posteriormente uma de suas primeiras esposas. Na *Iliada*, é mãe de Afrodite – uma das versões do nascimento da deusa (RIBEIRO JR.; MARQUETTI, 2010, p.542)

⁴⁵ “Uma das titânides, filha de Gaia e Urano. Desposou o titã Crono e foi mãe de Héstia, Hera, Deméter, Hades, Posídon e Zeus. Do Período Clássico em diante, foi primeiro associada, e depois assimilada à deusa asiática Cibele” (RIBEIRO JR.; MARQUETTI, 2010, p.555).

⁴⁶ “Uma das titânides, personificação da justiça divina. Zeus a desposou, antes da deusa Hera, e gerou as Horas. (RIBEIRO JR.; MARQUETTI, 2010, p.556).

aliviadora do parto, permanecia no alto do Olimpo sem tomar conhecimento do que se passava. As deusas, então, enviaram Íris, a mensageira, para que fosse buscar Ilítia, falando-lhe longe de Hera e lhe prometendo um belo colar. Persuadida enfim,

Quando Ilítia, aliviadora do parto, chegou a Delos,
a hora do parto apoderou-se de Leto, que aspirou parir.
Lançou os dois braços em torno de uma palmeira, apoiou os joelhos
no prado macio, e a terra por baixo sorriu.
Do ventre, o filho se lançou para a luz, e todas as deusas gritaram de alegria
(HOMERO, 2010, p. 140).

Depois de banhado e envolvido em um manto branco, Apolo não foi amamentado pela mãe, Leto, mas, de modo bastante significativo, foi primeiramente nutrido por Têmis, deusa da justiça, que ofereceu a Apolo o néctar e a ambrosia, alimento próprio das divindades. Uma vez saciado, Apolo se desvencilhou dos tecidos e,

Logo, aos imortais, Febo Apolo falou:
*“Que sejam meus a cítara e os arcos recurvados.
Revelarei, aos homens, o desígnio infalível de Zeus.*
Assim, tendo falado o arqueiro, Febo de longos cabelos movia-se
a passo largo sobre a terra de vasta via. As imortais todas
admiravam-no e, de ouro, Delos carregava-se por completo,
enquanto contemplava, alegre, a raça de Zeus e de Leto,
porque o deus a escolheu por sua casa,
dentre as ilhas e o continente, e a amou do fundo do coração.
Floresceu como o cimo montanhoso floresce com as flores da floresta
(HOMERO, 2010, p. 142, ênfase minha).

Como se nota, já nas primeiras palavras proferidas por Apolo estão definidos alguns dos contornos essenciais do mito: Deus das artes e sobretudo do canto, senhor do arco com que lança dardos luminosos ao céu e com o que também dá morte aos inimigos, mas principalmente a divindade responsável por revelar os desígnios de Zeus. A partir de então, Apolo instituiu inúmeros templos, na região da Lícia, Meônia e Mileto, mas, como canta o poeta, reservando sempre a Delos o lugar especial de sua predileção: “tu, Febo, regozijas sobre tudo teu coração por Delos” (HOMERO, 2010, p. 142).

Ainda segundo o mito homérico, durante suas peregrinações por lugares onde erigir seus edifícios sagrados, Apolo percorreu inúmeras regiões até chegar a Crisa, sob a fenda do Parnaso. Ali, uma vez lançada a fundação do santuário, ao seu redor,

Trofônio e Agamedes, filhos de Ergino⁴⁷, colocaram uma soleira de pedra, ao redor da qual ergueu-se o templo, perto de uma bela corredeira. Nesse lugar, ocorreu um dos episódios mais importantes para a afirmação de Apolo como deus oracular:

[...] ali o senhor
filho de Zeus, matou, com seu arco enérgico, uma serpente
robusta, grande, um monstro feroz, que fazia muitos males
aos homens sobre a terra; muitos males a eles,
e muitos males aos carneiros de patas finas. Era um tormento de sangue
(HOMERO, 2010, p. 156).

Tal serpente é a famosa Píton, também descrita, por vezes como um dragão. Segundo o mito, a Píton teria amamentado Tifeu, ser monstruoso que desafiou o reinado de Zeus e por muito pouco não saiu vencedor. Esse mesmo Tifeu, que na *Teogonia* de Hesíodo é apresentado como filho de Gaia e Tártaro, aparece como filho de Hera, no hino homérico. Na versão de Homero, irada por Zeus ter engendrado sozinho a deusa Atena, Hera roga a Gaia e Urano que possa conceber, sozinha,

[...] um filho,
longe de Zeus, que na força não seja inferior àquele,
mas que seja forte como o longividente Zeus, filho de Crono (HOMERO, 2010, p. 158).

Tendo seu pedido atendido, tão logo o deus à luz, Hera, “levando-o, *deu o mal ao mal*, e a serpente o recebeu” (HOMERO, 2010, p. 160).

Por essa proposição, como se percebe, tanto a Píton como Tifeu representam o mal no seu estado mais puro. Pensando no paralelo, é bastante expressivo o fato de que, ao nascer Apolo foi alimentado pela justiça, como uma espécie de prenúncio do papel que viria a exercer no mundo grego, enquanto Tifeu foi nutrido pelo mal. E se Zeus, com a ajuda dos demais deuses conseguiu sobrepujar Tifeu, coube a Apolo a tarefa de eliminar a Píton, ferindo-a com seus dardos, de modo que,

A serpente, dilacerada pelas dores difíceis de suportar,
jazia ofegante, rolando no chão.
Um grito extraordinário surgiu imenso; sem cessar
suplicava ela aqui e ali na floresta; depois, abandonou o ânimo,
exalando um sopro sanguíneo, e Febo Apolo disse:
“*Que agora aqui apodreças sobre a terra nutriz de homens.*
Não serás mais a má ruína aos mortais viventes;

⁴⁷ Conforme explica em nota Maria Lúcia Massi, tradutora do Hino do grego para o português, “Trofônio e Agamedes eram dois míticos construtores de templos e palácios; na Antiguidade, eram cultuados como heróis em Lebadeia, Beócia” (MASSI, 2010, p. 154).

eles, que comem o fruto da mui nutriz terra,
aqui me trarão perfeitas hecatombes;
nada te afastará da morte cruel, nem Tifeu,
nem Cabra de nome odioso, mas aqui mesmo
a terra negra e o brilhante Hipérion te farão apodrecer”.
Assim falou vangloriando-se. E as trevas cobriram os olhos da serpente.

*E a força sagrada de Hélios fê-la apodrecer ali mesmo.
A partir disso, o lugar é chamado Pitô, e eles chamam
o senhor pelo sobrenome Pítio, porque lá mesmo
a força aguda de Hélios fez o monstro apodrecer* (HOMERO, 2010, p. 160,
ênfase minha).

Diferente da versão homérica, a de Apolodoro conta que, tendo Apolo aprendido de Pã⁴⁸, filho de Zeus e de Hibris, a arte divinatória, chegou a Delfos, onde, então era Têmis quem profetizava, e “como la serpiente Pitón que guardaba el lugar le impedía acercarse a la sima, la mató y se adueñó del oráculo” (APOLODORO, 1985, p. 48).

Como se percebe, o mito de Apolo contém significativas variantes que, por vezes, colocam o deus no papel de usurpador, como já apontado em relação ao mito de Hélios e Hipérion, trazendo à luz certos aspectos muito distantes da visão de um deus luminoso e legislador que grande parte da tradição poética posterior celebrará.

Conforme pontua Junito Brandão, esse Apolo do Oráculo de Delfos, o “exegeta nacional”, é, antes de tudo, o resultado de um vasto sincretismo e de uma cuidadosa depuração mítica:

O Senhor Arqueiro, o toxóforo; o que porta um arco de prata, o argirótoxo. Violento e vingativo, o Apolo pós-homérico vai progressivamente reunindo elementos diversos, de origem nórdica, asiática, egéia e sobretudo helênica e, sob este último aspecto, conseguiu suplantar por completo a Hélios, o “Sol” propriamente dito. Fundindo, numa só pessoa e em seu mitologema, influências e funções tão diversificadas, o deus de Delfos tornou-se uma figura mítica deveras complicada. São tantos os seus atributos, que se tem a impressão de que Apolo é um amálgama de várias divindades, sintetizando num só deus um vasto complexo de oposições. Tal fato possivelmente explica, em terras gregas, como o futuro deus dos Oráculos substituiu e, às vezes, de maneira brutal, divindades locais pré-helênicas: na Beócia, suplantou, por exemplo, a Ptóos, que depois se tornou seu filho ou neto; em Tebas, particularmente, sepultou no olvido o culto do deus-río Ismênio e, em Delfos, levou de vencida o dragão Piton. O deus-Sol, todavia, iluminado pelo espírito grego, conseguiu, se não superar, ao menos harmonizar tantas polaridades, canalizando-as para um ideal de cultura e sabedoria (BRANDÃO, 1987, p. 85).

⁴⁸ Conforme explica Margarita Sepúlveda: “Este Pan parece ser un adivino distinto de Pan, dios pastoril de Arcadia. de quien se dan otras genealogías, entre ellas: hijo de Penélope y Hermes (cf. Epítome 7, 38 y escolio a TEÓCRITO, VI 1 109); de Penélope y Odiseo (escolio a TEÓCRITO, 1 123); de Penélope y Apolo (escolio a EURIPIDES, Reso 36); de Hermes y Driope, hija del rey Driope, en Himno homérico a Pan (XIX) 34” (SEPÚLVEDA, 1985, p. 48).

Pois bem, se como visto, no tocante aos aspectos de pureza e luminosidade inerentes ao deus estão presentes uma série de tensões e paradoxos, não menos controversa é a faceta délfica do deus na obra dos dois poetas. Sendo Apolo o porta-voz dos desígnios de Zeus, que rege a sorte dos deuses, mas sobretudo o Fado dos homens, a noção de destino vincula-se a certa visão de mundo apolínea que, a seu próprio modo, tanto Reis quanto Sophia, direta ou indiretamente vão problematizar.

Como assinalado em “Apolo Musageta”, para Sophia, dentre os seus muitos atributos, era Apolo “o espírito a falar em cada linha” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 34), de modo que, na obra da poeta, a relação entre o deus e seu oráculo aparecem de maneira mais pormenorizada, incluindo-se aí a batalha entre Apolo e Píton. No caso de Reis, a relação não se dá de modo explícito, porém, sem jamais esquecer que o heterônimo é “um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria” (PESSOA, 1998, p.98), ao falar do destino, é mais do que certo que não ignore o papel desempenhado por Apolo como porta-voz da vontade de Zeus.

Sobre esse aspecto, entretanto, há na poesia de Reis o acréscimo de mais um agravante: a noção de destino parece ser de uma força anterior à lenta e gradativa incorporação à vontade de Zeus, este que, nos versos de Homero, é celebrado como o responsável pelo curso das coisas:

Cantarei Zeus, o maior e o mais nobre dos deuses,
de grande voz, o mestre, *o que faz tudo realizar-se*, aquele que,
sentado ao lado de Têmis, inclina-se para ela e conversa.
Sê favorável, ó Cronidae grande voz, o maior e mais glorioso! (HOMERO, 2010, p. 526, ênfase minha).

Conforme consta em um dos textos em prosa no qual Reis explica o lugar dos deuses na sua visão do paganismo, há uma força superior agindo não apenas sobre os homens, mas também sobre os deuses, incluindo-se aí, também, a figura de Zeus/Júpiter:

A pluralidade dos deuses é, com efeito, um dos característicos do paganismo. Mas cumpre entender qual o sentido que subjaz essa pluralidade, cumpre ver qual o espírito que a anima. E para isso é preciso ter presentes *três coisas*: *que acima dos deuses, no sistema pagão, paira sempre o Ananke, o Fatum, incorpóreo, submetendo os deuses como os homens aos seus decretos inexplicados*; *que os deuses se destacam dos homens e lhes são superiores por uma questão de grau*, que não de ordem, que eles são antes homens aperfeiçoados, ou perfeitos, homens maiores, por assim dizer, do que homens diferentes ou ultra-homens; *que um arbítrio absoluto e não uma*

razão de ordem moral — qual a intervenção de Cristo pelos seus, ou os aparecimentos da Virgem aos seus merecidos pela virtude —, *rege as relações dos deuses com os homens*. Com a percepção clara destes três elementos típicos do plurideísmo pagão se poderá *compreender o sentido íntimo da mitologia dos gregos e dos romanos* (REIS, 2003, p. 124, ênfase minha).

Embora, no mais das vezes, a noção de Fado ou Destino apareça relacionada à vontade de Zeus, isso não significa que, no universo grego, haja sempre conformidade no tocante a esse conceito.

Como se sabe, até o século VI a.C., marco do advento da filosofia, a explicação para a origem do universo, sua composição e ordenamento se dava por meio de teogonias e cosmogonias, em geral, atribuídas a figuras de grandes poetas, como é o caso de Homero e Hesíodo. Em outros momentos, dramaturgos e comediógrafos também se preocuparam em reinterpretar os mitos de origem, seja através de compilações advindas da tradição oral, seja pela retomada de composições pré-existentes. Nesses textos, encontram-se relatos de embates entre potências primordiais, conflitos entre deuses, lutas e façanhas que compõem a trama dos mitos e narram o aparecimento do mundo, desde o Caos primordial, até o momento em que tudo se organiza conforme leis e regularidades próprias, num espaço universal chamado *Cosmos*.

Tais relatos não se apresentam de forma homogênea e nem mesmo coerente, uma vez que comportam numerosas variantes. Ademais, não formam sequer um consenso em relação a um ato criador único do universo, como se o pensamento grego, conforme explica Pierre Grimal, se recusasse a oferecer qualquer explicação total, preferindo, antes, permanecer sensível à pluralidade do mundo. “Para ele [o grego arcaico], um deus ou um demiurgo jamais *pensa* globalmente o universo. Mesmo as potências sobrenaturais estão condicionadas a um devir de que elas não são inteiramente donas” (GRIMAL, 2010, p. 38, ênfase do autor).

Desse modo, nenhuma decisão divina parece ser completamente irrevogável, uma vez que, acima de suas vontades, paira uma Força que, com frequência, é chamada de Destino e não se limita a quaisquer intenções ou juramentos, seja de deuses ou de mortais. Ainda nas palavras de Grimal, “só mais tarde, no tempo dos filósofos, é que o pensamento se elevará até a noção de criação refletida, conforme a um plano racional; mas então se terá deixado o domínio do mito” (GRIMAL, 2010, p. 38).

3.5 Cada um cumpre o destino que lhe cumpre

Em se tratando de Ricardo Reis, conquanto o poeta cante o famoso “Só de aceitar tenhamos a ciência,” (REIS, 2007, p. 26) como uma espécie de princípio norteador do comportamento humano ante os deuses, a sua relação com o já estabelecido por forças divinas e superiores jamais se isenta de tensões e ambiguidades. Isso porque, embora denote uma percepção do funcionamento do universo assentada sobre rígidos e lúcidos ideais – como a própria ideia de Fado, por exemplo – ora o poeta recomenda aceitar o que o Destino reserva ao homem sem se perturbar com o que quer que aconteça, ora deseja ser o soberano da própria vontade:

Da nossa semelhança com os deuses
 Por nosso bem tiremos
 Julgarmo-nos deidades exiladas
 E possuindo a Vida
 Por *uma autoridade primitiva*
 E *coeva de Jove*.

Altivamente donos de nós-mesmos,
 Usemos a existência
 Como a vila que os deuses nos concedem
 Para esquecer o Estio.

Não de outra forma mais apoquentada
 Nos vale o esforço usarmos
 A existência indecisa e afluenta
 Fatal do rio escuro.

Como acima dos deuses o Destino
É calmo e inexorável,
 Acima de nós-mesmos construamos
 Um fado voluntário
 Que quando nos oprima nós sejamos
 Esse que nos oprime,
 E quando entremos pela noite dentro
 Por nosso pé entremos (REIS, 2007, p.66-67)

Para Reis, conforme visto, o Destino é entendido como uma espécie de *Lei Natural*, percebida de forma intuitiva pelos crentes no paganismo, uma vez que, “acima da própria força e grandeza dos deuses paira uma Lei, cujo sentido se desconhece, mas que age sempre e sobre tudo impera” (REIS, 2003, p. 124). Um Universo assim imaginado, conforme bem lembra Álvaro Cardoso Gomes, “pode eventualmente ferir o ser humano com a desdita” (GOMES, 1987, p. 33), de sorte que o poeta é levado a uma espécie de atitude de antecipação em relação ao que lhe

cabe. Profundamente marcado pela lúcida consciência que o impedirá verdadeiramente de fruir o instante, Reis procura se valer do único recurso de que parece dispor: a aceitação voluntária do que lhe é imposto, mote que será glosado em inúmeras odes:

*Cada um cumpre o destino que lhe cumpre.
E deseja o destino que deseja;
Nem cumpre o que deseja,
Nem deseja o que cumpre.*

Como as pedras na orla dos canteiros
O Fado nos dispõe, e ali ficamos;
Que a Sorte nos fez postos
Onde houvemos de sê-lo.

Não tenhamos melhor conhecimento
Do que nos coube que de que nos coube.
*Cumpramos o que somos.
Nada mais nos é dado* (REIS, 2007, p.123, ênfase minha).

Nessa ode, a discrepância entre desejo e realidade é bastante evidente, já que o terceiro verso desmente o primeiro e o quarto desmente o segundo. Cada um cumpre o destino que lhe cabe, sim, mas não necessariamente cumpre o destino verdadeiramente desejado, de modo que essa aparente calma e serena aceitação supostamente extraídas da sabedoria antiga não passam de uma máscara para esconder um sofrimento atroz que mal se disfarça.

Talvez por isso a insistência:

[...]
Nada é prêmio: sucede o que acontece.
Nada, Lídia, devemos
Ao fado, senão tê-lo (REIS, 2007, p. 173).

Nem da erva humilde se o Destino esquece [...] (REIS, 2007, p. 174).

Flores que colho, ou deixo,
Vosso destino é o mesmo [...] (REIS, 2007, p. 237).

Ininterrupto e fluido que o teu curso
Seja, e sereno para o mar distante [...] (REIS, 2007, p. 238).

E quanto sei do Universo é que ele/
Está fora de mim (REIS, 2007, p. 270).

Nem destino sabido
Somos cegos, que vêem só quem tocam (REIS, 2007, p. 271).

Nós ao igual destino
Iniguais pertencemos (REIS, 2007, p. 272).

Mas ainda que essa postura de “Cumpramos o que somos/ Nada mais nos é dado”, seja largamente reforçada ao longo da obra, o poeta não tarda em se deixar vencer pela contradição. Aliás, no fundo, Reis não parece realmente preocupado em esconder a verdadeira dimensão de seus anseios e tampouco ocultar suas angústias em relação ao que esse destino reserva.

Embora a tônica do pessimismo, como bem percebe Eduardo Lourenço, tenda a se intensificar nas odes finais, “penetradas até ao âmago de um sabor quase nauseante de morte, ou se a palavra existisse, de «funeridade»” (LOURENÇO, 2013, p. 62), cuja atmosfera é de “Uma tristeza que não busca mascarar-se, [revelando] a mais sombria das melancolias que o tom antigo acentua ainda, devolvendo-nos um efeito inverso daquele para que havia nascido” (LOURENÇO, 2013, p. 62), tal postura, devidamente considerada, já aparece bem definida desde os textos iniciais, demonstrando que a questão, embora oscile de um posicionamento para outro, jamais se resolve por completo:

X

*Melhor destino que o de conhecer-se
Não frui quem mente frui. Antes, sabendo
Ser nada, que ignorando:
Nada dentro de nada.
Se não houver em mim poder que vença
As Parcas três e as moles do futuro.
Já me dêem os deuses
O poder de sabê-lo;
E a beleza, incríavel por meu sestro,
Eu goze externa e dada, repetida
Em meus passivos olhos,
Lagos que a morte seca (REIS, 2007, p. 26, ênfase minha).*

Nessa ode, a problemática da consciência aparece de modo mais evidente como um dos constantes paradoxos da poética de Reis e denota o real esforço dispendido pelo poeta na sua busca por autodomínio. Ao contrário do que pode parecer, como veremos no capítulo dedicado a Dioniso, o poeta jamais se deixa verdadeiramente enganar pela ilusão de uma existência diferente da que lhe cabe enquanto criatura humana, mortal e, por isso mesmo, efêmera. Desde o princípio, o heterônimo parece calcar sua existência não na ataraxia epicurista ou na autarquia estoica, mas na máxima delfica do “Conhece a ti mesmo” que, sendo uma de suas

grandes aspirações, é, ao mesmo tempo, fonte da mais profunda angústia e percepção da própria mortalidade.

Ora, ainda que, na poética de Reis, Apolo não apareça nominalmente relacionado à noção de destino, esse desejo de conhecer o futuro concedido pelos deuses se vincula diretamente à tradicional consulta ao Oráculo de Delfos. Nas *Eumênides*, de Ésquilo, por exemplo, antes de entrar no templo, a profetisa se detém e se inclina de modo reverencial diante da trípode onde se sentava para receber de Apolo os desígnios de Zeus e os comunicar aos mortais:

PROFETISA

Dou nesta prece inicial a precedência
entre todos os deuses à sagrada Terra,
a mais antiga de todas as profetisas;
depois invoco Têmis, a segunda deusa
a ter assento no trono de sua mãe,
de acordo com alguns relatos; em seguida,
com o consentimento da divina Têmis
e sem qualquer preterição, subiu ao trono
outra filha da Terra — a Titanide Febe —;
esta o passou depois a Febo, como dádiva
para marcar o dia de seu nascimento.
Febo, que deve a Febe seu sagrado epíteto,
abandonando o lago e os montes de Delos,
depois de conhecer o litoral de Palas,
apreciado pelas naus, chegou a Delfos,
junto ao Parnasso, sua nova residência.
Lá os filhos de Hefesto o homenagearam
com toda a reverência, abrindo-lhe caminhos
para a conquista do território indomado.
O povo todo e Delfos, timoneiro e rei
daquela região, instituíram logo
o culto solene de Febo Apolo e Zeus,
dando a Febo imortal a ciência divina,
e decidindo pô-lo neste augusto assento
para ser desde então o seu quarto profeta;
aqui Apolo é o porta-voz de Zeus, seu pai.
São estes os deuses que invoco em minhas preces (ÉSQUILO, 2012b,
Eumênides, p. 216-17, ênfase minha).

Conhecedor da tradição, Reis sabe que cabe a Apolo essa função de dar aos homens que buscam o conhecimento de si mesmos a resposta desejada. Considerando a ode anteriormente citada, como que partindo de uma espécie de suspeita inicial de se saber “nada diante de nada”, o poeta parece ainda guardar uma secreta esperança de que, ao indagar aos deuses, a resposta não confirme a própria intuição, o que se evidencia no quinto verso a partir da condicional “se”:

Se não houver em mim poder que vença

As Parcas três e as moles do futuro
Já me dêem os deuses
O poder de sabê-lo (REIS, 2007, p. 26, ênfase minha).

O desejo implícito nessa ode, apesar de todos os esforços do poeta em fazer parecer que não, arrasta consigo um pavor constante, e que a simples reformulação dos versos termina por revelar de maneira inequívoca: A condicional expressa no verso “*Se não houver em mim*”, pode ser lida em termos de um oculto afã: “Se não houver em mim poder (*mas pode ser que haja*) para vencer as Parcas e as moles do futuro, ou seja, a morte... Se, e somente se não houver esse poder, que os deuses permitam que eu saiba disso”.

Como a resposta, porém, é por demais evidente a qualquer mortal, os versos seguintes apenas reforçam o já sabido, restando ao poeta apenas contemplar de fora a beleza que não pode criar por vontade sua, vendo-a se repetir diante de seus “passivos olhos, / Lagos que a morte seca”.

A partir dessa percepção clarividente e devastadora, a conclusão não poderia ser mais prostrante e que, posteriormente, será repetida à exaustão:

Nada fica de nada. Nada somos.
 Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
 Da irrespirável treva que nos pese
 Da húmida terra imposta,
 Cadáveres adiados que procriam.

Leis feitas, státuas altas, odes findas —
 Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
 A que um íntimo sol dá sangue, temos
 Poente, porque não elas?
Somos contos contando contos, nada (REIS, 2007, p. 210).

Perceba-se, nesse poema, o contraste entre a pouca luz e a predominância da treva. Uma vez consciente da própria finitude, não há deus, por resplandecente que seja, capaz de resgatar o poeta da espiral de negatividade que terminará por lançá-lo em um abismo de trevas e sofrimento antecipado, como quem contempla senão um sol sempre em vias de se pôr.

Não sem motivo, Leila Perrone-Moisés vê em Reis um “conciliado por esforço” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 24) que não engana ninguém, muito menos si mesmo. Assim, nas palavras da autora, “*Sua calma apolínea representa a dominação máscula do sofrimento, por força moral, por busca de ‘altura’*. Diante de seu mestre Caeiro, *ele é a contradição homogênea*” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 24-25, ênfase minha).

E como em vários outros aspectos, também em relação ao destino, as contradições são tão evidentes que, se em dado momento o poeta afirma que “Melhor destino que o de conhecer-se/ Não frui quem mente frui”, na ode imediatamente seguinte, o que se lê é exatamente o oposto:

XI

*Temo, Lídia, o destino. Nada é certo.
Em qualquer hora pode suceder-nos
O que nos tudo mude.
Fora do conhecido e estranho o passo
Que próprio damos. Graves numes guardam
As lindas do que é uso.
Não somos deuses; cegos, receemos,
E a parca dada vida anteponhamos
À novidade, abismo* (REIS, 2007, p. 27, ênfase minha).

Muito longe do Reis que diz ao mestre que todas as horas perdidas são plácidas, desde que saibamos perdê-las, aqui, o horror à mudança se impõe de modo a levar o poeta a preferir a mais miserável das vidas à possibilidade de qualquer alteração que possa trazer consigo o abismo do desconhecido, isto é, da morte. Assumindo que “Graves numes guardam/ As lindas do que é uso”, ou seja, solenes divindades marcam os limites entre o sabido e não sabido, e que “não somos deuses” para ter acesso ao que nos é reservado, a proposta de aceitação assume uma das mais tristes facetas da poética de Reis: a submissão por vontade própria não como um modo de expressar o livre-arbítrio, mas sim porque não há outra saída, pois o tempo é sempre implacável e “Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio” (REIS, 2007, p. 49).

Ainda como que reforçando a ideia da ode anterior, a confissão do medo do destino aparece de modo explícito em outro poema, também dirigida à Lídia:

*Sofro, Lídia, do medo do destino.
Qualquer pequena cousa de onde pode
Brotar uma ordem nova em minha vida,
Lídia, me aterra.
Qualquer cousa, qual seja, que transforme
Meu plano curso de existência, embora
Para melhores cousas o transforme,
Por transformar
Odeio, e não o quero. Os deuses dessem
Que ininterrupta minha vida fosse
Uma planície sem relevos, indo
Até ao fim.
A glória embora eu nunca haurisse, ou nunca*

Amor ou justa estima dessem-me outros,
 Basta que a vida seja só a vida
 E que eu a viva (REIS, 2007, p. 103, ênfase minha).

Como se vê, as duas odes partem do mesmo motivo. Diferente da anterior, entretanto, nesta, há o acréscimo de que o desejo de imutabilidade não apresenta um valor condicionado pela negatividade. Também *a mudança para melhor* é encarada como um mal, pois, sendo mudança – Qualquer pequena cousa de onde pode/ Brotar uma ordem nova – é algo que foge ao total controle do poeta.

E uma vez que não há garantias de que mesmo o bem permaneça, a simples ideia de mutabilidade das coisas, por mínima que seja, parece lhe paralisar toda ação efetiva. Por isso, minando por dentro a sua vontade primeira de aceitar o que quer que seja – “Só de aceitar tenhamos a ciência” (REIS, 2007, p. 20) – irrompe um outro desejo, o de que

Os deuses dessem
 Que ininterrupta minha vida fosse
 Uma planície sem relevos, indo
 Até ao fim (REIS, 2007, p. 103).

Embora não se dirija diretamente a eles, mas confesse seu desejo à Lídia, é, outra vez, nesses mesmos e já mencionados deuses, “Sempre claros e calmos, /Cheios de eternidade /E desprezo por nós,” (REIS, 2007, p. 44) que Reis deposita uma espécie de esperança, tão avessa a sua visão de mundo. Isso porque, embora saiba que também sobre os deuses pesam os desígnios arbitrários do Fado, para o heterônimo, o simples fato de serem imortais torna o seu universo menos contingente do que o do homem. Por consequência, ainda segundo Reis, não haveria por que terem quaisquer motivos para revolta:

Não sem lei, mas segundo ignota lei
 Entre os homens o fado distribui
 O bem e o mal estar
 Fortuna e glória, danos e perigos.

Bem ou mal, não terás o que mereces.
 Querem os deuses o destino obrigar.
 Nem castigo ou prêmio
 Speres, desprezes, temas ou precisas.

Porque até aos deuses toda acção é clara
 E é boa ou má, digna de homem ou deus,
 Porque o fado não tem
 Leis nossas com que reja a sua lei.

Quem é rei hoje, amanhã escravo cruza
 Com o escravo de hoje que amanhã é rei.
 Sem razão um caiu,
 Sem causa nele o outro ascenderá.

*Não em nós, mas dos deuses no capricho
 E nas sombras pra além do seu domínio
 Está o que somos, e temos,
 A vida e a morte do que somos nós.*

Se te apraz mereceres, que te apraza
 Por mereceres, não porque te o Fado
 Dê o prémio ou a paga
 De com constância haveres merecido.

Dúbia é a vida, inconstante o que a governa.
 O que esperamos nem sempre acontece
 Nem nos falece sempre,
 Nem há com que a alma uma ou outra cousa spere.

Torna teu coração digno dos deuses
 E deixa a vida incerta ser quem seja.
 O que te acontecer
 Aceita. *Os deuses nunca se revoltam.*

Nas mãos inevitáveis do destino
 A roda rápida soterra hoje
 Quem ontem viu o céu
 Do transitório alto do seu giro (REIS, 2007, p.105-06-07, ênfase minha)

Já que “não sem lei, mas segundo ignota lei” o destino age em favor ou desdita dos homens e, sendo esse mesmo destino uma força contra a qual não se pode lutar, a solução encontrada pelo poeta é tentar imputar-lhe um arbítrio absoluto e não uma razão de ordem moral⁴⁹. Do contrário, ser-lhe-ia ainda mais pesadosa a existência, mediante a ideia de que o homem não passa de um fantoche da criação para o

⁴⁹ Conforme visto no capítulo um, uma das principais críticas dos primeiros filósofos em relação à concepção dos deuses em poetas como Homero e Hesíodo reside no fato de estes apresentarem divindades em tudo semelhantes ao comportamento humano, tanto nas virtudes, quanto nos defeitos. Os deuses contendem entre si, sentem ira, inveja, concedem seu favor aos homens de modo, por vezes, arbitrário, punem outros por insignificâncias etc. Desse modo, faz-se necessária uma força superior e impessoal capaz de refrear quaisquer atitudes que possam abalar a harmonia do todo cósmico. No mais das vezes, essa força é identificada com a ideia de Destino. Por isso, conforme explica Linneu Schutzer, num Olimpo constantemente ameaçado por desordens e lutas no qual habitam deuses em tudo semelhantes aos homens, afeitos aos mesmos vícios e imperfeições, somente a existência de uma vontade mais elevada seria capaz de servir como fronteira a tais desatinos e imprudências. Com efeito, “esta fronteira que muitas vezes se identifica à própria vontade de Zeus, e que constitui um tema de maior realce na Odisseia, é a única maneira de, na Ilíada, impedir-se uma final destruição do Olimpo pelas ações pouco cavalheirescas dos deuses” (SCHUTZER, 1956, p. 25). Ainda nas palavras do autor, “inicialmente, essa fronteira aparece como um Destino ao qual as próprias divindades estão sujeitas; mas de nenhuma forma a figuração do Olimpo e a conduta dos deuses pode dar ao homem um modelo de vida moral” (SCHUTZER, 1956, p. 25).

divertimento sádico dos deuses. Por isso o esforço em recuperar uma concepção arbitrária de universo, segundo a qual, nas palavras de Reis,

colhe-se a justa noção das coisas que tiveram os povos que notaram como a lei moral não tem valor fora da cidade e do povoado, como, no seu conjunto, não rege o mundo. Eles viram bem que a religião e a moral são necessidades sociais, mas não são factos que valham na metafísica das acções; que *em tudo paira o arbitrio, no sentido de o amoral*. Esta noção instintiva do paganismo, de tratar a moral e a religião antes como virtudes cívicas do que como realidades metafísicas, é um dos factos em que mais há que reparar numa apreciação do espírito do paganismo (REIS, 2003, p. 125, ênfase minha).

Ora, mas se o Fado age sem nenhum critério moral, faz sentido, então, pensar que toda a desesperança propagada por Reis é resultado de um processo consciente de desinvestidura de si mesmo, a fim de evitar o sofrimento *caso e quando* venha. Se na visão do poeta nem os deuses – que são deuses – revoltam-se, posto que pouco adiantaria, quanto mais os homens. Por isso o conselho, “O que te acontecer/ Aceita”. E uma vez que todos estão “Nas mãos inevitáveis do Destino”, tampouco adianta desejar, pois mesmo aqueles que se julgam afortunados estão sujeitos, de um momento para o outro, a serem tocados pela desdita.

Sendo esse o quadro, então *não basta não querer*, é preciso também *desejar não querer*. Assim,

Quem quer pouco, tem tudo; *quem quer nada*
É livre; quem não tem, e não deseja,
Homem, é igual aos Deuses (REIS, 2007, p. 188, ênfase minha).

Essa consciência de se saber dominado por forças arbitrárias e amorais é o que leva o poeta, a certa altura, a proclamar:

Não inquiri do anónimo futuro
Que serei, pois que tenho,
Qualquer que seja, que vivê-lo. Tiro
Os olhos do vindouro.
Odeio o que não vejo. Se pudesse,
Numa boceta vê-lo.
Deixara-a. Vivo a vida
Que tenho, e fecho a porta (REIS, 2007, p. 136).

Ou ainda, conforme a esclarecedora variante:

Não inquiri do anónimo futuro

Que serei, pois que tenho,
 Qualquer que seja, que vivê-lo. Tiro
 Os olhos do vindouro.
 Odeio o que não vejo. Se pudera,
 Vê-lo, grato o não vira.
 Se mo mostrarem num quadro, ou o virarem
Não tenho o que não tenho.
O que o Destino manda, saiba-o ele.
A ignorância me basta (REIS, 2007, p.136, ênfase minha)

Não deixa de ser sintomático que o poeta que canta não haver melhor destino do que o de se conhecer, que deseja saber antecipadamente, caso não tenha forças para detê-lo, qual é o destino que lhe está reservado – “Antes, sabendo/ Ser nada, que ignorando” – afirme agora que não questiona o futuro porque, de qualquer modo, terá de ser o que tiver de ser. Tal postura de aparente resignação e consciência exata do próprio limite poderia até ser eficaz contra a opressão do Fado, mesmo aquele aceito voluntariamente – “Acima de nós-mesmos construamos/ Um fado voluntário” (REIS, 2007, p. 66). – não fosse o fato de que, para cada negação, Reis tenha engatilhada uma afirmação contrária e vice-versa. Em outras palavras, para quem afirma *querer nada*, o poeta aparenta desejar muitas coisas, como não é difícil constatar:

A flor que és, não a que dás, *eu quero*
 [...]
 Tempo há para negares
 Depois de teres dado.
 Flor, sê-me flor! [...] (REIS, 2007, p. 28, ênfase minha).

Quero, Neera, que os teus lábios laves
 Na piscina tranquila
 Para que contra a tua febre e a triste
 Dor que pões em viver,
 Sintas a fresca e calma natureza
 Da água [...] (REIS, 2007, p. 61, ênfase minha).

Quero versos que sejam como jóias
 Para que durem no porvir extenso
 E os não macule a morte [...] (REIS, 2007, p. 124, ênfase minha).

Lídia, a vida mais vil antes que a morte,
 Que desconheço, *quero*; [...] (REIS, 2007, p. 161, ênfase minha).

Negue-me tudo a sorte, menos vê-la,
 Que eu, stóico sem dureza,
 Na sentença gravada do Destino
Quero gozar as letras (REIS, 2007, p. 176, ênfase minha).

Desejo ao menos que me haja o Fado
 Dado a paz por destino (REIS, 2007, p. 251, ênfase minha).

Coroai-me de rosas!
Coroai-me em verdade
De rosas!

Quero toda a vida
Feita desta hora
Breve [...] (REIS, 2007, p. 287, ênfase minha).

Como se percebe por esses breves exemplos, a dialética entre desejo e negação, em Reis, é uma fonte inesgotável de tensões e paradoxos, às quais voltarei ainda no capítulo dedicado a Dioniso. Por enquanto, basta a percepção de que, ora o poeta *quer o que deseja*, ora *deseja o que o destino lhe impõe*. Assim, não são de estranhar as inevitáveis dúvidas que, frequentemente o assolam:

Com que vida enchei os poucos breves
Dias que me são dados? Será minha
A minha vida ou dada
A outros ou a sombras?

À sombra de nós mesmos quantas vezes
Inconscientes nos sacrificamos,
E um destino cumprimos
Nem nosso nem alheio!

Porém nosso destino é o que for nosso,
Quem nos deu o acaso, ou, alheio fado,
Anônimo a um anônimo,
Nos arrasta a corrente.

Ó deuses imortais, saiba eu ao menos
Aceitar sem querê-lo, sorridente,
O curso áspero e duro
Da strada permitida (REIS, 2007, p. 140, ênfase minha).

Sob essa ótica, sendo a vida apenas a aceitação de uma vontade alheia, ao homem não resta como seguramente seu nada além da própria existência, o que, para Reis, não significa necessariamente algo bom, já que, para ele, *existir* não é sinônimo de *viver*.

Além do mais, embora o poeta afirme sempre a aceitação por vontade própria, o apelo aos deuses imortais para que saiba ao menos “*Aceitar sem querê-lo, sorridente/ O curso áspero e duro/ Da strada permitida*” parece praticamente denunciar um verdadeiro pedido de socorro de alguém que, embora procure manter a pose de poeta clássico, lúcido, equilibrado e dono de si mesmo, mal consegue esconder um fino e choroso lamento romântico, não só por si mesmo – “Olho os campos, Neera, [...] E menos ao instante/ Choro, que a mim futuro [...]” (REIS, 2007,

p. 29) – mas também por tudo o que perdeu nesse jogo em que não passa de uma espécie de peão, solitário e sem amparo, defendendo um já condenado rei de marfim:

Aqui, dizeis, na cova a que me abeiro,
 Não stá quem eu amei. Olhar nem riso
 Se escondem nesta leiva.
 Ah, mas olhos e boca aqui se escondem!
 Mãos apertei, não alma, e aqui jazem.
 Homem, um corpo choro (REIS, 2007, p. 156).

3.6 “Em Delphos centro do mundo”

E se para Reis a noção de Destino não aparece diretamente relacionada a Apolo, mas a uma força superior a todos os deuses, para Sophia, embora também reconheça a existência do Fado como um agente cujo poderio é inflexível e inquestionável, a relação do destino com o deus das profecias é tratada de maneira mais explícita, sobretudo no tocante ao Oráculo de Delfos. Com efeito, a primeira menção, ainda que velada, ao caráter divinatório do deus aparece em um soneto de *Dia do Mar*:

KASSANDRA

Homens, barcos, batalhas e poentes,
 Não sei quem, não sei onde, *delirava*.
 E o futuro vermelho transbordava
 Através das pupilas transparentes.

Ó dia de oiro sobre as coisas quentes,
 Os rostos tinham almas que mudavam,
 E as aves estrangeiras trespassavam
 As minhas mãos abertas e presentes.

Houve instantes de força e de verdade —
Era o cantar de um deus que me embalava
 Enchendo o céu de sol e de saudade.

Mas não deteve a lei que me levava,
Perdida sem saber se caminhava
 Entre os deuses ou entre a humanidade (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 61, ênfase minha).

Nesse poema, ao mesmo tempo em que evoca a princesa troiana Cassandra, descrita na *Ilíada* como sendo “tão bela quanto a áurea Afrodite” (HOMERO, 2015a, *Ilíada*, p. 510), Sophia abre espaço para a discussão de um aspecto polêmico do mito

apolíneo: a possessão, em geral atribuída a Dioniso, como também um atributo de Apolo.

Segundo a tradição mais recorrente, Apolo teria se enamorado da filha de Príamo e Hécuba, concedendo-lhe em troca de seus amores, o dom da profecia. Todavia, uma vez recebido o poder da adivinhação, Cassandra se negou a se entregar ao deus. A fim de puni-la, Apolo retira-lhe o poder de persuasão, de modo que ninguém levava a sério os seus vaticínios, tal qual se percebe em diálogo entre a própria Cassandra e o Corifeu na tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo:

CASSANDRA
Apolo, deus-profeta, deu-me a sua força.
 CORIFEU
 Então o deus te desejou, a ti, mortal?
 CASSANDRA
 Até agora tive pejo de dizê-lo.
 CORIFEU
 Nos dias venturosos somos susceptíveis.
 CASSANDRA
 Não foi sem luta que me conquistou o deus
 resfolegante de incontido, ardente amor.
 CORIFEU
 Os ritos amorosos foram praticados?
 CASSANDRA
 Não, muito embora eu promettesse ao deus.
 CORIFEU
 Antes exercitaste esse teu dom profético?
 CASSANDRA
*Vaticinei a meus concidadãos troianos
 os males e desastres que os arruinariam.*
 CORIFEU
 E não te perseguiu a cólera de Apolo?
 CASSANDRA
*Depois que o enganei, fugindo a seus desejos,
 não mais se dava crédito a meus vaticínios* (ÉSQUILO, 2012a, *Agamêmnon*,
 p. 89-90, ênfase minha).

No poema de Sophia, a primeira estrofe é dedicada a esses vaticínios – “Homens, barcos, batalhas e poentes” – numa alusão direta à invasão, saque e incêndio de Troia previstos por Cassandra. Conforme registra Higino, em suas *Fábulas*, uma vez tramado o artil do famoso cavalo de Troia, quando os troianos o viram, pensaram que os gregos haviam recuado. Logo, “Príamo ordenó que el caballo fuera llevado a la ciudadela de Minerva, y mandó que se celebrara una gran fiesta. La adivina Casandra gritó que había enemigos dentro, pero no se le concedió crédito (HIGINO, 2009, p. 196, ênfase minha).

O que se sucede depois é por demais conhecido e, no poema de Sophia, aparece antevisto por Cassandra, em um delírio no qual se prevê “o futuro vermelho”, em uma referência não somente ao incêndio da cidade durante a noite, confirmado pela alusão aos “poentes”, símbolo também de declínio e morte, mas também ao sangue derramado no interior das muralhas da cidade. Tal banho de sangue, decorrente do ataque grego à cidade, aparece também no lamento de Poseidon pelo destino da cidade, cujas muralhas foram erguidas por ele mesmo e por Apolo⁵⁰:

POSEIDON

Do salso mar Egeu profundo, eu, Poseidon,
estou saindo lá de onde as Nereidas bailam
em sinuosas danças com graciosos passos.
Desde que aqui em volta da antiga Tróia
Apolo e eu erguemos as muralhas sólidas
de enormes pedras em perfeito alinhamento,
jamais meu coração deixou de ser benévolo
com os habitantes desta terra e seu país.
Agora restam dela apenas fumo e cinzas;
a lança grega saqueou-a, destruiu-a.
Um grego, Epeio, usando um artifício insólito
inspirado por Palas, construiu enorme,
fatal cavalo, encheu-lhe os flancos de armamento
e introduziu esse funesto simulacro
em Tróia, que lhe abriu as portas; o futuro
relembra o monstro feito de madeira
repleto de pugnazes lanças em seu bojo.
Os bosques consagrados hoje estão desertos
e dos sacrários corre apenas sangue humano.
Ao pé do altar do grande Zeus Familiar
tombou ferido mortalmente o velho Príamo.
Levam-se aos montes muito ouro e os despojos
de Tróia para as numerosas naus dos gregos (EURÍPIDES, 2012b, p. 237-
238, ênfase minha).

⁵⁰ Segundo a tradição, a construção dos muros de Troia faz parte de um dos dois castigos impostos a Apolo pela vontade de Zeus. Conforme resume Pierra Grimal: “Conta-se, finalmente, que por duas vezes Apolo se submeteu a uma prova e teve que se colocar a serviço dos mortais. A primeira vez foi em seguida a uma conspiração que formara com Posídon, Hera e Atena, a fim de atar Zeus em suas correntes de ferro e suspendê-lo no céu. A conspiração fracassou; como punição, Apolo e Posídon foram obrigados a trabalhar para o rei de Troia, Laomedonte, e a construir as muralhas da cidade. Concluído o trabalho, as duas divindades reclamaram ao rei o salário combinado, mas Laomedonte recusou e ameaçou cortar-lhes as orelhas e vendê-los como escravos. A segunda prova imposta ao deus consistiu em servir ao rei Admeto, de Feres, na Tessália. Zeus lhe impôs a prova porque Apolo matara com suas flechas os Ciclopes que tinham dado a Zeus o raio do qual ele se servira para matar Asclépio, o filho de Apolo culpado de ter ressuscitado cadáveres. E assim Apolo foi, durante um ano, o guardador de bois de Admeto. Durante todo o tempo em que cuidou do rebanho, os animais prosperaram de maneira milagrosa; os bezerros nasciam em duplas, e, de maneira geral, foi um período de abundância para Admeto. Há quem diga que Admeto teria sido objeto de amor do deus” (GRIMAL, 2010, p. 44).

O tema do delírio ou êxtase pítico é sempre assunto controverso entre especialistas, a exemplo de Eliade, que não reconhece o estado de extravasamento da sacerdotisa, posto que, no seu entender, “nada indica os transes histéricos ou as ‘possessões’ de tipo dionisiaco. Platão comparava o ‘delírio’ (*maneisa*) da pítia à inspiração poética devida às musas e ao arrebatamento amoroso de Afrodite” (ELIADE, 1978, p. 104). Além de Platão, Eliade se baseia em Plutarco, segundo o qual “O Deus contenta-se em colocar na pítia as visões e a luz que ilumina o futuro; é nisso que consiste o entusiasmo” (PLUTARCO *apud* ELIADE, 1978, p.105). Ainda assim, Eliade concede que o historiador grego nada comenta sobre o modo como essas visões são concedidas à profetisa.

Ciente de tal, Junito Brandão, partindo da mesma citação de Eliade, questiona se tais visões não poderiam ser postas na pitonisa “pelo êxtase e pelo entusiasmo” (BRANDÃO, 1987, p. 99). Que a possessão apolínea tenha natureza e finalidade diferentes da alteração báquica, é ponto batido na tradição. Entretanto, embora se reconheça que o “êxtase apolíneo” provocado pela inspiração ou posse “não implicava, contudo, a comunhão efetuada no *enthousiasmós* dioníaco” (ELIADE, 1978, p. 105), no poema de Sophia, Cassandra é tomada de um tal delírio que não é possível saber se está falando de si mesma ou de uma visão, já que a primeira e a terceira pessoas do pretérito imperfeito são iguais, gerando uma rica ambiguidade no poema: “Não sei quem, não sei onde, *delirava*”.

Com efeito, esse despojo do autodomínio em favor da visão profética é reforçado ainda pelo pretérito imperfeito “transbordava”, relacionado às “pupilas transparentes” da jovem sacerdotisa. E como que a confirmar que se trata mesmo de um delírio apolíneo, a segunda estrofe, em contraste com a primeira, retoma a claridade solar tipicamente associada a Apolo, no vocativo “Ó dia de ouro sobre as coisas quentes”. Todavia, debaixo desse sol, nada permanece como era, posto que as almas mudam dos rostos e as aves não são reconhecidas, mas caracterizadas como “estrangeiras”, que trespassavam as mãos aquecidas desse eu-lírico extasiado:

Os rostos tinham almas que mudavam,
E as aves estrangeiras trespassavam
As minhas mãos abertas e presentes (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p.
61, ênfase minha).

Que aves são essas, o poema não esclarece, mas, conforme bem lembra Junito Brandão,

Tão logo nasceu, Apolo foi levado para o país dos Hiperbóreos por *cisnes* de uma brancura imaculada. Da Grécia à Sibéria, da Ásia Menor aos povos eslavos e germânicos, um vasto conjunto de mitologemas celebra o cisne, cuja brancura, vivacidade e graça se constituem numa verdadeira epifania da luz. Mas, assim como existem duas colorações para o cisne, a branca e a negra, de duas maneiras igualmente se nos apresenta a luz: a do dia, solar e masculina, e a da noite, lunar e feminina. *Na medida em que encarna uma ou outra, o simbolismo da ave de Febo Apolo inflete numa ou noutra direção. Sintetizando as duas, o que é frequente, o cisne se torna andrógino, carregando-se mais ainda de mistério sagrado.* [...] Se Apolo é também, como se viu, e em grau superlativo, o deus das Musas e da mântica, *o cisne é o símbolo da força do poeta e da poesia, o emblema do vate inspirado, a insígnia do sacerdote sagrado, do druida vestido de branco, do bardo nórdico...* (BRANDÃO, 1987, p. 108-109, ênfase minha).

Levando em consideração os diferentes sentidos dessa simbologia do cisne em relação ao mito apolíneo, pode-se perceber em Apolo também a presença de uma dualidade no tocante à revelação profética, pois ao mesmo tempo em que o deus revela os destinos dos homens, nem sempre o faz de maneira clara e direta. No mais das vezes, os vaticínios são ambíguos e, não raro, conduzem a catastróficos erros de interpretação por parte dos consulentes⁵¹. Mas como que para dissipar qualquer dúvida em relação ao agir de Apolo, o primeiro terceto do poema não apenas acusa a influência musical da divindade – “Era o cantar de um deus que me embalava” – como chama a atenção para um tempo positivo, provavelmente anterior à privação da credibilidade de Cassandra pelo deus e, obviamente, anterior à destruição de Troia.

Nesse tempo, o cenário aponta para uma perspectiva de “força” – certamente quando seu irmão Heitor ainda vivia e defendia com bravura as muralhas da cidade – e também de “verdade” – quando suas profecias ainda não anunciavam a ruína, a escravidão e o banho de sangue que se sucederam à invasão – consoante um breve poema no qual, sem aludir à figura de Cassandra, Sophia igualmente aborda a

⁵¹ É bem conhecida a história do rei Lídio, Creso, registrada por Heródoto, que, ao mandar consultar o oráculo sobre se deveria empreender campanha contra o reino de Ciro, na Pérsia, foi advertido de que, “si emprendía la guerra contra los persas, destruiría un gran império; también le aconsejaron que averiguara quiénes eran los griegos más poderosos y que se ganara su amistad. Cuando los vaticínios llegaron a conocimiento de Creso, quedó vivamente complacido ante las respuestas de los oráculos y, plenamente seguro de destruir el reino de Ciro” (HERÓDOTO, 1992, p. 127). Entretanto, uma vez iniciada a guerra, “Los persas, pues, tomaron Sardes e hicieron prisionero al propio Creso, que había reinado catorce años y había estado sitiado catorce días, y que, conforme al oráculo, había puesto fin a un gran imperio: el suyo propio” (HERÓDOTO, 1992, p.160).

temática do lúcido delírio. Nele, diferente de “Kassandra”, o que se vê remete a um cenário de claridade, vida e calma:

Sonhei com lúcidos delírios
À luz de um puro amanhecer
Numa planície onde crescem lírios
E há regatos cantantes a correr (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 71).

Voltando ao contexto da filha de Príamo, como qualquer sacerdotisa, ainda que sob a égide do poderoso Apolo, Cassandra era capaz de prever o futuro – inclusive o próprio – mas jamais de alterá-lo:

CASSANDRA
Tudo foi inútil
e Troia pereceu da mesma forma;
eu mesma vejo, *em delírio febril*,
chegar a hora de cair por terra (ÉSQUILO, 2012a, *Agamêmnon* p.87, ênfase minha).

Como se nota, contrariamente ao que afirma Eliade, existem indícios no registro da tradição mitológica de que as visões concedidas por Apolo apresentam um caráter febril e delirante, o que é constatável não somente em Ésquilo, mas também em Eurípedes, no momento em que, ainda nas *Troianas*, Poseidon afirma:

Já pereceram Príamo e seus filhos todos
e a inspirada filha que Apolo profeta
levou a transes delirantes (sim, Cassandra!)
será forçada pelo intrépido Agamêmnon
a ser sua mulher em leito clandestino,
contra a divina lei e contra a piedade (ÉSQUILO, 2012a, *Agamêmnon*, p. 239, ênfase minha).

Evidentemente, não estou afirmando que os delírios apolíneo e dionisíaco são equivalentes, tampouco que resultam nos mesmos efeitos, mas que, sim, ao entrar em contato com o deus da serenidade, placidez e autocontrole, é possível que o indivíduo seja privado da lucidez agindo fora de si. É, pois, desse modo que Cassandra se apresenta diante de Clitemnestra, pouco antes de ser assassinada junto com Agamêmnon, como indica a rubrica da tragédia esquiliana na tradução de Mario da Gama Kury: “Após a entrada de AGAMÊMNON, de CLITEMNESTRA e das criadas, fecham-se as portas do palácio. CASSANDRA permanece de pé, imóvel, *absorta*, no carro em que estava” (ÉSQUILO, 2012a, *Agamêmnon*, p. 296, ênfase minha). Na

peça, tal estado de devaneio levará Clitemnestra a enxergar em Cassandra não uma postura de alheamento, mas de arrogância, o que apenas contribuirá para inflamar ainda mais o seu desejo de assassiná-la de maneira cruel, como relata o próprio Agamêmnon a Ulisses, na *Odisseia*, quando do episódio da descida do herói ao Hades para consultar os mortos. Dentre as várias figuras que lá estavam, a certa altura, Odisseu se depara com a alma do chefe dos gregos que, depois de lhe contar como havia perecido, alude ao destino de Cassandra:

Já te encontraste presente à matança de muitos guerreiros,
quer em combate insulado, quer mesmo em batalha terrível;
mas ante aquele espetáculo terias sentido piedade,
quando nos visses no meio dos copos e mesas repletas,
pelo salão a jazer, e no soalho a sangueira escorrendo.
*Mas a impressão mais terrível me veio dos gritos da vítima
de Clitemnestra, Cassandra, que a infame e perjura imolava
perto de mim.* Quis a mão levantar, donde estava; caiu-me
para o chão duro; ferido em extremo me achava (HOMERO, 2012b, *Odisseia*,
p. 196, ênfase minha)

Como se percebe, Cassandra, embora ciente do próprio destino, não pode se salvar do que lhe era reservado, de modo que, conforme afirma António Cunha a respeito desse poema, para a sacerdotisa, o saber se revela ineficaz e estéril: “Para Cassandra, o conhecimento não é sinónimo de poder, ao contrário de Agamêmnon, que detém o poder mas não possui o saber. Ambos tombam, porque a cada um falta uma parcela do binómio saber/ poder” (CUNHA, 2004, p. 186). Em virtude disso, no último terceto do poema de Sophia, o eu-lírico afirma:

*Mas não deteve a lei que me levava,
Perdida sem saber se caminhava
Entre os deuses ou entre a humanidade* (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 61, ênfase minha).

Nesse contexto, o adjetivo “perdida” apresenta um caráter ambíguo. Em primeiro lugar, a palavra aponta para o sentido de alguém que está desorientado, sem saber em que lugar está, ou para onde vai. Na descrição de um estado de delírio, como é o caso do poema, tal interpretação encontra fácil fundamento. Mas existe ainda a possibilidade de compreender-se a palavra em termos de “perdição” no sentido de “ruína”, “aniquilação” e “morte”, o que também se aplica perfeitamente ao caso de Cassandra.

Curiosamente, é essa segunda acepção que também aparece na peça de Ésquilo, no preciso momento em que são contrapostas duas visões a respeito de Apolo: a do Corifeu, que não vê motivos para associar o lamento da sacerdotisa a um deus tão positivo e luminoso; e a da própria Cassandra, em tudo contrária à do regente do coro:

CASSANDRA
Ai! Apolo! Apolo!
CORIFEU
Invocas outra vez, no mesmo tom sinistro,
o deus que nada tem a ver com pranto e dor.
CASSANDRA
*Apolo! Apolo dos caminhos! Perco-me!
Perdeste-me, cruel, mais uma vez!* (ÉSQUILO, 2012a, *Agamêmnon*, p.80, ênfase minha).

Sob tal perspectiva, pode-se dizer que há uma dupla dimensão da perda da identidade guiada pelo cetro apolíneo. A primeira, diz respeito à possessão e ao domínio do deus. A segunda, diz respeito à morte em si, que, à exceção de Tirésias⁵², de todos os demais mortos dissolve a consciência. Com efeito, é exatamente isso o que explica Circe a Ulisses antes de deixá-lo partir, indicando-lhe o caminho para as regiões inferiores: “A ele [Tirésias], somente, Perséfone deu conservar o intelecto/ mesmo depois de ser morto; *as mais almas esvoaçam quais sombras*” (HOMERO, 2012b, *Odisseia*, p. 182, ênfase minha).

Ainda no tocante ao dom da adivinhação, é interessante salientar que, tanto Cassandra quanto Tirésias possuíam o mesmo dom, cujo primado pertence a Apolo, à diferença do já aludido descrédito que pesava sobre aquela por vontade do deus. Entretanto, se Tirésias é o único a conservar a lucidez, mesmo no mundo dos mortos, isso se deve não à vontade de Apolo, mas à de Perséfone, deusa do sombrio submundo, cujo primado, portanto, é o oposto do luminoso ar apolíneo. Nele, sem que haja explícita intervenção de Zeus⁵³, cuja vontade se sobrepõe à dos demais deuses,

⁵² Cego adivinho presente em inúmeros mitos antigos. No caso específico da Odisseia, é por ele que Ulisses procura no mundo dos mortos, a fim de que lhe indique o caminho de volta para casa.

⁵³ A esse respeito, o verbete “Perséfone”, constante no apêndice da edição da *Ilíada* traduzida por Carlos Alberto Nunes e usada como referência neste trabalho, é esclarecedor: “filha de Deméter e Zeus, foi raptada por Hades e tornou-se sua esposa e rainha dos mortos. Sua mãe, horrorizada com o rapto, *força Zeus a pedir a devolução da filha*, tornando toda a natureza estéril. No entanto, Perséfone já havia comido sementes de romã, e por isso não poderia mais viver fora do submundo. Assim, Perséfone passa parte do tempo com a mãe, havendo então a primavera e o verão, e parte do tempo com Hades, havendo o inverno e o outono. Em Roma, é identificada como Proserpina (ver IX, 457, 569)” (NUNES, 2012a, p.531, ênfase minha). Como se percebe, embora o resgate não seja total, só pôde acontecer por intermédio do “pai de todos os deuses”.

ainda que quisesse, Apolo nada poderia fazer em relação a seus sacerdotes, já que longe dos seus domínios, não teria poder para tanto.

Nesse sentido, é curioso que justamente em um poema denominado “O vidente”, de *Poesia*, livro anterior a “*O Dia do Mar*”, no qual está o poema “Kassandra”, Sophia questione os motivos pelos quais seja dado a alguém o poder e a força de ver os destinos, se, no final, tudo se há de quebrar e perder:

O VIDENTE

Vimos o mundo aceso nos seus olhos,
E por os ter olhado nós ficámos
Penetrados de força e de destino.

Ele deu carne àquilo que sonhámos,
E a nossa vida abriu-se, iluminada
Pelas imagens de ouro que ele vira.

Veio dizer-nos qual a nossa raça,
Anunciou-nos a pátria nunca vista,
E a sua perfeição era o sinal
De que as coisas sonhadas existiam.

Vimo-lo voltar das multidões
Com o olhar azulado de visões
Como se tivesse ido sempre só.

Tinha a face orientada para a luz,
Intacto caminhava entre os horrores,
Interior à alma como um conto.

E ei-lo caído à beira do caminho,
Ele — o que partira com mais força
Ele — o que partira pra mais longe.

Porque o ergueste assim como um sinal?
Pusemos tantos sonhos em seu nome!
Como iremos além da encruzilhada
Onde os seus olhos de astro se quebraram? (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 83-84).

Embora não faça nenhuma menção nem à sacerdotisa, nem diretamente a Apolo, basta um breve exercício imaginativo para que se encontre o claro parentesco entre as composições. Se no lugar de “O vidente”, lêssemos “Kassandra” e, onde estão os nomes masculinos, fizéssemos a simples flexão de gênero, teríamos o seguinte:

O VIDENTE [KASSANDRA]

Vimos o mundo aceso nos seus olhos,

E por os ter olhado nós ficámos
Penetrados de força e de destino.

~~Ele~~ [Ela] deu carne àquilo que sonhámos,
E a nossa vida abriu-se, iluminada
Pelas imagens de ouro que ~~ele~~ [ela] vira.

Veio dizer-nos qual a nossa raça,
Anunciou-nos a pátria nunca vista,
E a sua perfeição era o sinal
De que as coisas sonhadas existiam.

Vimo-~~le~~ [la] voltar das multidões
Com o olhar azulado de visões
Como se tivesse ido sempre só.

Tinha a face orientada para a luz,
~~Intacto~~ caminhava entre os horrores,
Interior à alma como um conto.

E ei-~~le~~ [la] caído à beira do caminho,
~~Ele~~ [Ela] — e [a] que partira com mais força
~~Ele~~ [Ela] — o [a] que partira pra mais longe.

Porque o ergueste assim como um sinal?
Pusemos tantos sonhos em seu nome!
Como iremos além da encruzilhada
Onde os seus olhos de astro se quebraram? (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 83-84).

Obviamente, tais mudanças não passam de mera atividade lúdica, a fim de exercitar a veia crítico-argumentativa, uma vez que ninguém está autorizado a alterar deliberadamente a composição de qualquer poeta. Entretanto, a simples mudança de nomes, pronomes e adjetivos basta para percebermos o quanto a proximidade é assombrosa entre os dois poemas.

Não tivesse sido punida por Apolo, dada a sua condição de princesa, Cassandra poderia muito bem ter sido a principal sacerdotisa de Troia, revelando esse “mundo aceso nos seus olhos” a quem quer que a procurasse, deixando aqueles que a consultassem “Penetrados de força e de destino”, dando corpo – “carne” – e lançando luz “àquilo que sonhámos”. Caso não houvesse um mau Fado já urdido sobre Troia, Cassandra poderia muito bem ser aquela que anunciaria a glória da “nossa raça”, mas que mesmo assim, não deixou de anunciar “a pátria nunca vista”, uma vez que, de fato, jamais sobre Troia se abatera tamanha desgraça. Bela e perfeita como o deus que representa, poderia ter sido dela o vaticínio de “que as coisas sonhadas existiam”.

Assim, até a terceira estrofe do poema, ainda de maneira especulativa, é lícito pensar que tudo “poderia” ter sido. E, de fato, “poderia”, mas não “foi”, razão da

diferença básica entre o futuro do pretérito e o pretérito perfeito. Aquele, sempre indicando a possibilidade em relação a algo já passado, mas que, por algum motivo, não ocorreu como se quis, este, apontando para o que se sucedeu, mas acabou, cujo fim, portanto, é um dado irreversível.

Da quarta estrofe em diante, porém, o esforço inventivo se torna muito mais fácil. Excetuando-se o fato de que o vidente se encontra “caído à beira do caminho”, todo o resto se aplica perfeitamente ao mito de Cassandra: Feita a divisão do espólio, a jovem foi designada por prêmio a Agamêmnon e conduzida ao palácio de Argos em um carro atrelado ao do rei que retorna vitorioso da batalha, logo, sob o olhar da multidão: “(À frente de um grande cortejo aparece AGAMÊMNON, num carro aberto puxado por soldados; atrás, num carro menor, também de pé, vê-se CASSANDRA. Quando os carros param, os ANCIÃOS do CORO se curvam reverentemente.)” (ÉSQUILO, 2012a, *Agamêmnon*, p. 296).

Tomada pelo êxtase apolíneo, a jovem permanece longo tempo calada, mesmo diante das palavras de Clitemnestra, que “se dirige a CASSANDRA, *ainda imóvel no carro*” (ÉSQUILO, 2012a, *Agamêmnon*, p.295). Tal imobilidade, diferente da frenética dança dionisíaca é um indicativo da possessão apolínea, ou “o olhar azulado de visões” de que fala o poema.

Estuprada por Ájax, o qual, durante o incêndio de Troia, “viendo a Casandra abrazada a la estatua de Atenea, la violó; por eso la imagen mira hacia el cielo” (APOLODORO, 1985, p. 229), pode-se dizer dela que “caminhava entre os horrores/ Como se estivesse ido sempre só”. E enquanto o vidente se queda pelo caminho, Cassandra segue até o final, sendo a que “partira com mais força”, a que “partira pra mais longe”, onde “seus olhos de astro” finalmente se quebrarão para todo o sempre.

Tendo em vista esse trágico desenlace, não é de se estranhar que o eu-lírico pergunte em relação ao vidente: “Porque o ergueste assim como um sinal?”. Tal questionamento, bem considerado, não está muito distante do que já indagara a respeito de si mesmo o eu-lírico dos poemas anteriormente analisados:

Porquê jardins que nós não colheremos,
Límpidos nas auroras a nascer,
Porquê o céu e o mar se não seremos
Nunca os deuses capazes de os viver (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 100).

Também como já demonstrado, Sophia tem plena consciência da limitação inerente à natureza humana. Mas é justamente por se saber limitada que essa mesma natureza parece intuir algo maior, de onde sobrevém um desejo de resistência contra a aniquilação. Conforme declara em entrevista a Eduardo Prado Coelho, Sophia acredita haver em todo homem, em todo poeta “uma tentativa para conservar uma eternidade que está latente nas coisas, porque no fundo, todos nós amamos as coisas sob um olhar de eternidade mesmo que depois vejamos as coisas desfazerem-se” (ANDRESEN, 1986, p. 60).

Mas assim como em Reis, o ideário de Destino não segue uma linha contínua na poesia de Sophia. Pelo contrário, oscilando entre esse desejo de conservar a eternidade e a aguda consciência do contínuo “desfazer-se” de cada coisa, a poeta, ora afirmará o desejo de permanência e reunião, ora se deixará dobrar ante a inutilidade de qualquer gesto, em uma postura quase resignada em relação aos próprios limites, como no poema “Alexandre da Macedónia”:

ALEXANDRE DA MACEDÓNIA

A perfeição, a eternidade, a plenitude
Escorriam da sagrada juventude
Dos teus membros.

A luz bailava em roda dos teus passos
E a ardente palidez da tua divindade
Ergueu-se na pureza dos espaços.

Estreitamente os teus dedos
Para lá das vagas ânsias, incertezas e segredos
Prendiam os dedos da sorte.

*E o destino que em nós é caos e luto,
Era em ti verdade e harmonia
Caminho puro e absoluto* (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 47, ênfase minha).

De uma luminosidade visivelmente apolínea, é interessante notar que, aparentemente positivo, quanto mais são destacadas as qualidades atribuídas a Alexandre, mais evidente se torna a distância entre o eu-lírico e o jovem conquistador, cujos feitos se fizeram notáveis em todo o mundo conhecido de seu tempo. Singularizado em um “ti”, descrito quase que nos mesmos termos utilizados para falar de Apolo – perfeito, eterno, pleno, sagrado, jovem, claro, divino, puro, distante de ânsias, incertezas e segredos – a figura de Alexandre é o exato oposto dos demais seres humanos, coletivizados em um “nós”, cujo destino é caracterizado pelo caos e

pelo luto, um “caos humano, confuso e hostil” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 48), ou seja, pela força negativa e pelo sofrimento.

Pois se Alexandre é tomado como um modelo de destino marcado pela “verdade e harmonia” que lhe permitem percorrer um “Caminho puro e absoluto”, somente o é, na medida em que aparece descrito a partir de atributos que não pertencem à esfera humana, a começar pela perfeição, prerrogativa que pertence fundamentalmente aos deuses:

Nós falamos dos deuses mas vós sois
Exactos e perfeitos como deuses (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 105,
 ênfase minha).

Perceba-se que, mesmo quando admite a comparação, a poeta fala “como deuses” e nunca simplesmente “deuses”. Além disso, a ideia de perfeição admitida não pertence a si mesma, mas, devido a aguda consciência da própria condição, aparece projetada em um outro, um “vós” a respeito de quem nenhuma outra informação é apresentada.

Nesse sentido, a poesia de Sophia parece trabalhar com a noção de que, uma vez quebrada a já referida “aliança do homem com as coisas” (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 31), o mundo humano se torna não apenas um lugar separado, mas sobretudo um sítio frágil, imperfeito e ameaçado, a propósito do qual existe um constante sentimento de terror e perda:

Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo.

Mal de te amar neste lugar de imperfeição
 Onde tudo nos quebra e emudece
 Onde tudo nos mente e nos separa (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 42).

Ainda a respeito da perfeição divina, embora o poema não trate deles, é preciso lembrar que os feitos do jovem conquistador o colocavam em um patamar muito além daqueles que o precederam, de modo que o imperador da Macedônia, não raro, era considerado um deus, o que se percebe pelas inúmeras especulações em torno de sua ascendência. Segundo relato de Plutarco, “*Do lado paterno, Alexandre descendia de Hércules por Caranos; do lado materno, de Éaco por Neoptolemo: isso é perfeitamente atestado*” (PLUTARCO, 2005, p. 19). Mas não só. Ainda conforme se percebe pelos relatos do historiador, há uma série de histórias em torno da própria

concepção de Alexandre, segundo as quais a criança não teria nascido de Felipe, mas do próprio Zeus, transformado em cobra para possuir Olímpia⁵⁴. Assim sendo, não é de estranhar que Sophia o tome por um deus e que sua claridade e esplendor sirvam para acentuar ainda mais o abismo entre mortais e imortais.

Ainda a respeito da profunda diferença entre a natureza perfeita dos deuses e a imperfeita dos homens, é bastante ilustrativo o poema “Os gregos”, presente no livro *Dual*, cujo título, nesse sentido, é emblemático por si só:

OS GREGOS

Aos deuses *supúnhamos* uma existência cintilante
 Consubstancial ao mar à nuvem ao arvoredo à luz
 Neles o longo friso branco das espumas o tremular da vaga
 A verdura sussurrada e secreta do bosque o oiro erecto do trigo
 O meandro do rio o fogo solene da montanha
 E a grande abóbada do ar sonoro e leve e livre
 Emergiam em consciência que se vê
 Sem que se perdesse o *um-boda-e-festa do primeiro dia* —
Esta existência desejávamos para nós próprios homens
 Por isso repetíamos os gestos rituais que restabelecem
 O *estar-ser-inteiro inicial das coisas* —
Isto nos tornou atentos a todas as formas que a luz do sol conhece

E também à treva interior por que somos habitados
E dentro da qual navega indicível o brilho (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 77,
 ênfase minha).

Nesse poema, Sophia descreve uma realidade e uma existência ideais que são projetadas na ideia de divindade. Os oito primeiros versos são basicamente descritivos de uma condição luminosa e inteira e que o demonstrativo “esta” aponta

⁵⁴ Nas palavras de Plutarco: “II [...] Quanto a Filipe, pouco depois do casamento teve um sonho no qual aplicava um sinete sobre a barriga de sua mulher: parecia-lhe que a impressão do sinete representava um leão. 5. Este sonho suscitou a desconfiança de todos os adivinhos: ele anunciava, segundo eles, que Filipe deveria observar sua esposa com mais vigilância. Mas Aristandro de Telmessos declarou que a mulher estava grávida, pois jamais selamos o que está vaio, e que o filho que ela carregava tinha o humor colérico e a natureza de um leão. 6. Em outro dia, enquanto Olympia dormia, viram uma serpente deitada ao seu lado. Foi esta visão, dizem, que esfriou ainda mais o desejo e a ternura de Filipe: ele não mais a procurou tão seguidamente para dormirem juntos, seja por medo de ser vítima de práticas mágicas e de amavios, seja por respeito religioso, não ousando mais frequentá-la por acreditar que ela estava ligada a um ser superior [...]. III. 1. Seja como for, Filipe, depois desta visão, enviou a Delfos Cairon de Megalópolis, que trouxe, dizem, o seguinte oráculo: o deus ordenava que ele fizesse sacrifícios a Amon e reverenciasse particularmente a este deus. 2. Além disso, dizem, ele perdeu um olho, o mesmo posto na fresta da porta para espiar o deus deitado com sua mulher sob a forma de uma serpente. 3. Segundo Erastótenes, quando Olympia despediu-se de Alexandre no momento em que este partia para sua expedição, ela revelou, somente a ele, o segredo de seu nascimento e o incitou a demonstrar sentimentos dignos de sua origem. 4. Mas, segundo outros, Olympia rejeitava com horror esta história. Ela dizia: “Alexandre não cessará nunca de me caluniar junto a Hera?”. 5. Alexandre nasceu no mês de hecatombeon, que os macedônios chamam de loios, no dia do incêndio do templo de Ártemis em Éfeso” (PLUTARCO, 2005, p. 20-21).

como um desejo do eu-lírico também para si. Assim, a fim de enfatizar a relação entre o abstrato do espírito e o concreto do corpo, expressões e termos como “existência cintilante”, “luz”, “branco”, “secreto”, “solene”, “sonoro”, “leve”, “livre” etc. – todos abstratos – aparecem como determinantes de realidades como “mar”, “nuvem”, “arvoredo”, “espumas”, “bosque”, “trigo”, “rio”, “montanha”, entre outros – todas concretas.

Complementando-se numa espécie de simbiose entre o que se vê e o sentido atribuído ao que é visto, essa “existência cintilante”, consubstancial aos deuses, é o que a poeta entende como o tão sonhado “um-boda-e-festa” do primeiro dia, o “estar-ser-inteiro inicial das coisas”.

Curiosamente, essa existência é marcada por um verbo que não admite uma certeza ou uma exatidão, mas sugere uma hipótese, tensionada ainda mais pelo pretérito imperfeito, escolhido como tempo em que se processa a suposição e que, como se sabe, refere-se a um fato ocorrido no passado, mas não completamente terminado e, portanto, passível de continuidade e duração. Tal hipótese se confirma a partir do momento em que a poeta confessa o desejo de também partilhar dessa existência enquanto criatura humana: “Esta existência desejávamos para nós próprios homens”.

Dada, porém, a impossibilidade de tal concretização, uma vez que esse mesmo eu desejante está plenamente ciente da diferença evidente de naturezas, o caminho antevisto como possível é o que aponta para a via da ritualidade, por meio da qual é possível retomar aquele tempo mítico e original, caracterizado por Mircea Eliade como um tempo “forte”, posto que transfigurado pela presença ativa e criadora das divindades.

Repetindo os “gestos rituais” – e a poesia aparece aqui como uma forma desse ritual – é possível ao homem afastado do tempo primordial restabelecer o eterno princípio. Ou, para usar as palavras de Eliade, “Ao recitar os mitos, [o homem] reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, conseqüentemente, ‘contemporânea’, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos Deuses ou dos Heróis” (ELIADE, 1972, p. 17).

Voltando ao poema, junto desse retorno, há uma espécie de tomada de consciência por parte do eu que evoca, no sentido de se tornar mais atento ao que a luz – do sol e da consciência – revela: “Isto nos tornou atentos a todas as formas que a luz do sol conhece”. Paradoxalmente, quanto mais claras se tornam as coisas do

exterior, mais evidente também se revela a “treva interior por que somos habitados”, em um interessante contraste entre luz exterior e sombra interior.

Um passo além e será possível perceber, ainda, que dentro dessa treva há um outro tipo de luminosidade, o “indicível brilho”, formando a tríade *luz-treva-luz*, de modo que a luminosidade do cosmo ordenado e ordenador guarda em si a sombra do caos primordial, mas que, por sua vez, também tem um quê de claridade, numa tensão de forças que jamais se sobrepõem ou se anulam de todo.

Assim, sobre o destino mais radiante paira sempre uma nuvem de escuridão, mas que, ao mesmo tempo, nenhuma obscuridade é capaz de obliterar, a exemplo do jovem “Alexandre da Macedónia”, já evocado no poema homônimo, morto precocemente aos 33 anos, em 323 a.C., mas cuja glória ainda é cantada por poetas em pleno século XXI. Talvez por isso, muito à moda de Ricardo Reis – tanto no tom quanto na matéria – em dado momento, Sophia cante:

VII

Não procures verdade no que sabes
Nem destino procures nos teus gestos
Tudo quanto acontece é solitário
Fora de saber fora das leis
Dentro de um ritmo cego inumerável
Onde nunca foi dito nenhum nome (ANDRESEN, 2013, *No Tempo Dividido*, p. 29).

Muito próximo do “Não te destines, que não és futura” (REIS, 2007, p. 34), terrível e lúcido conselho que o poeta das odes oferece a Lídia, esse poema de Sophia faz parte da seção de abertura do livro *No Tempo Dividido*, obra que marca uma espécie de transição na poética de Sophia e que Federico Bertolazzi comenta nos seguintes termos:

Considero o «tempo dividido» como o tempo histórico, objectivo e empírico, dentro do qual o homem vive e experimenta o desencontro com as coisas, com os outros homens e consigo próprio. Sophia, que desde o início encara a escrita como *busca de exactidão e de rigor, investigando pela palavra a relação do homem com o real, indagando luzes e sombras*, tenta com este livro perceber e ordenar os fenómenos (BERTOLAZZI, 2013, p. 12).

Essa indagação de que fala Bertolazzi, como qualquer questionamento profundo, nem sempre termina por revelar o almejado por aquele que indaga. Talvez por isso a recomendação “Não procures verdade no que sabes/ Nem destino procures

nos teus gestos”. Se tudo o que acontece está “Fora de saber fora das leis” e de todo modo terá de se cumprir – “é igual o futuro perscrutado/ Ao que não perscrutarás, / Quem o deu, o deu feito” (REIS, 2007, p. 141) – conhecer, do mesmo modo que para Ricardo Reis, não passaria de uma antecipação do sofrimento – “Disformes sonhos antecipam coisas/ Que serão piores que os disformes sonhos” (REIS, 2007, p. 141) – posto que o fim pode ser como o daquele naufrago do poema:

NÁUFRAGO

Agora morto oscilas
Ao sabor das correntes
Com medusas em vez de pupilas.

Agora reinas entre imagens puras
Em países transparentes e de vidro,
Sem coração e sem memória
Em todas as presenças diluído.

Agora liberto moras
Na pausa branca dos poemas.
Teu corpo sobe e cai em cada vaga,
Sem nome e sem destino
Na limpidez da água (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 54).

Embora o cenário seja marítimo, ambiente, como sabido, de especial afeto para Sophia, o mar nem sempre aparece como um local de salvação, tampouco de comunhão. Pelo contrário. É também nele que o naufrágio e, portanto, a morte, acontece. No caso específico deste naufrago, mesmo que a natureza comece a tomar-lhe o corpo e ele se dilua na água – o que poderia assinalar uma espécie de fusão mais radical do eu com a realidade circundante – aqui, nada resta dele, nem sentimento e nem razão – posto que “sem coração e sem memória” – de modo que essa liberdade inconsciente aludida no poema implica, antes, um apagamento do sujeito que não faz mais do que seguir ao sabor das vagas, “Sem nome e sem destino”. E ainda que se dissolvendo na “na limpidez da água”, é preciso não esquecer que

FUNDO DO MAR

No fundo do mar há brancos pavores,
Onde as plantas são animais
E os animais são flores.

Mundo silencioso que não atinge
A agitação das ondas.

Abrem-se rindo conchas redondas,
 Baloiça o cavalo-marinho.
 Um polvo avança
 No desalinho
 Dos seus mil braços,
 Uma flor dança,
 Sem ruído vibram os espaços.

Sobre a areia o tempo poisa
 Leve como um lenço.

*Mas por mais bela que seja cada coisa
 Tem um monstro em si suspenso* (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 60).

3.7 “Crepúsculo dos deuses”

Com efeito, na poética de Sophia, onde há luz há sombra e onde há beleza há igualmente pavor e nem mesmo a inteireza representada pelos deuses está isenta da ameaça. E sendo essa a condição do mundo, quando o poeta “traz/ À tona o que era latente” (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 86) e “desoculta/ A voz do poema imanente” (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 86), ao trazer a claridade, traz também a escuridão, ao desvelar a beleza, põe à vista o monstro que nela habita. Ou, para usar as palavras de Pedro Eiras, não há nesse universo,

Nenhuma presença que não seja também ausência, nenhuma falta sem anúncio do regresso, nenhum poema sem combate com o silêncio. Sophia sabe que a poesia é encontro do fenómeno e união de matérias dispersas. Mas o fenómeno é jogo de sombras, a união sofre a fractura primeiro: *se há poema, é sobre o horizonte ameaçado da aporia* (EIRAS, 2013b, p. 12).

Por conseguinte, não existe nenhum deus, por inteiro e luminoso que seja, que não venha a se quebrar e não encontre o seu ocaso, como no significativo poema “Crepúsculo dos deuses”, descrito na quarta das *Artes poéticas* como “uma montagem feita com um texto caótico que arrumei: ordenei os versos e acrescentei no final uma citação de um texto histórico sobre Juliano, o Apóstata” (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 896):

CREPÚSCULO DOS DEUSES

Um sorriso de espanto brotou nas ilhas do Egeu
 E Homero fez florir o roxo sobre o mar
 O Kouros avançou um passo exactamente
 A palidez de Athena cintilou no dia

Então a claridade dos deuses venceu os monstros nos frontões de todos os templos
E para o fundo do seu império recuaram os Persas

Celebrámos a vitória: a treva
Foi exposta e sacrificada em grandes pátios brancos
O grito rouco do coro purificou a cidade

Como golfinhos a alegria rápida
Rodeava os navios
O nosso corpo estava nu porque encontrara
A sua medida exacta
Inventámos: as colunas de Sunion imanes à luz
O mundo era mais nosso cada dia

Mas eis que se apagaram
Os antigos deuses sol interior das coisas
Eis que se abriu o vazio que nos separa das coisas
Somos alucinados pela ausência bebidos pela ausência
E aos mensageiros de Juliano a Sibila respondeu:

«Ide dizer ao rei que o belo palácio jaz por terra quebrado
Phebo já não tem cabana nem loureiro profético nem fonte melodiosa
A água que fala calou-se»*

* Resposta do Oráculo de Delphos a Oribase, médico de Juliano, o Apóstata (Cedrenus, *Resumo da História*) (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 88-89).

Nesse poema, publicado em *Geografia*, Sophia ilustra de forma exemplar um dos principais pontos de tensão de toda a sua poética, que culmina no que Maria Tavares chama de “uma nova inquietação na violenta luta contra novas formas do obscuro e da ameaça (TAVARES, 2013, p. 174), uma vez que, nele, “o mundo grego é evocado, quer como o centro da claridade em que os monstros são vencidos quer como o lugar onde a Sibila anuncia o desastre e o vazio” (TAVARES, 2013, p. 174).

Partindo de uma análise verso a verso, percebe-se que o sorriso e a alusão inicial a Homero apontam para um ideário positivo, uma vez que é do poeta grego que Sophia toma a lição, não apenas da maneira ideal de conceber o poema, de modo que nada se quebre ou se perca:

HOMERO

Escrever o poema como um boi lava o campo
Sem que tropece no metro o pensamento
Sem que nada seja reduzido ou exilado
Sem que nada separe o homem do vivido (ANDRESEN, 2016, *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, p. 98).

Ademais, a figura do Kouros, presente no terceiro verso, representa “a forma das formas” (ANDRESEN, 1978, p. 19), o “Sorriso sem costura/ Inocência de

caule/ Retrato nu do liso” (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 58), o grande exemplo de ordenamento, beleza e aliança, conforme descrito pela poeta em *O nu na Antiguidade Clássica*:

Imagem exemplar, o Kouros é a totalidade. A sua beleza é culto, religião. A sua beleza alegra os deuses e manifesta a ordem do Kosmos. Manifesta a relação do homem com os deuses, a semelhança do homem com os deuses. Diz-nos que só estando religiosamente no mundo, estamos realmente no mundo. E o Kouros é uma poética: aqui o corpo humano é «phainomenon» brilhar do ser, aparecimento do ser, aliança do corpo humano com a pedra, com o pinhal, com o rio. Imagem de um momento onde o homem se crê divino e confia e se alegra na própria possibilidade e na própria beleza. O Kouros ensina uma poética — uma arte do ser. Diz-nos que só estando poeticamente no mundo, estamos realmente no mundo (ANDRESEN, 1978, p. 28, ênfase minha).

Para reforçar a ideia do equilíbrio e da harmonia, no último verso da primeira estrofe, “A palidez de Athena” aparece cintilando no dia, como a marcar uma espécie de fulgor luminoso antecedendo o crepúsculo anunciado no título. Evocada em outros momentos por Sophia, Athena representa o máximo do ideal que a inteligência pode conceber. Por isso, entre outras coisas, a deidade é capaz de fazer emergir do tumulto a medida exata:

Athena ergueu sua cidade de cimento e vidro
Athena ergueu sua cidade ordenada e clara como um pensamento”
(ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 98).

É ela também a deusa que melhor representa a velocidade de um raciocínio articulado – “O pensamento rápido e subtil como Athena” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 34) – cujo templo é “claro doirado e terrestre” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 73), mas que sobretudo ensina e exige a atenção necessária para que se possa ver mesmo em meio à mais sombria treva, como demonstra o poema em homenagem à pintora Maria Helena Vieira da Silva:

VIEIRA DA SILVA

Atenta antena
Athena
De olhos de coruja
Na obscura noite lúcida (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 83).

Como se percebe, todos esses elementos acentuadamente claros e positivos servem, inicialmente, para enfatizar a vitória da claridade sobre a treva, a derrota dos

monstros e dos inimigos – no caso, os Persas – cuja celebração se dá por meio do grito rouco do coro que purifica a cidade anteriormente manchada pela presença do mal:

Celebrámos a vitória: a treva
Foi exposta e sacrificada em grandes pátios brancos
O grito rouco do coro purificou a cidade (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 88-89).

Essa alegria é exemplarmente ilustrada na figura dos golfinhos em torno dos navios – “Como golfinhos a alegria rápida/ Rodeava os navios” – retomando a passagem do mito em que Apolo, depois de se apresentar a alguns navegadores, transforma-se em um delfim – de onde Apolo délfico – para conduzi-los à região da Crisa, onde decidiu instaurar seu mais conhecido templo:

*“Sou o filho de Zeus, Apolo glorio-me de ser,
conduzi-vos até aqui, sobre o grande abismo do mar,
sem nenhuma má intenção, mas aqui mantereis meu
opulento templo, mui honrado por todos os homens,
e os desígnios dos imortais vós conhecereis e, pela vontade deles,
vós sereis honrados sem cessar para sempre e sempre.
Mas, vamos! enquanto eu falo, me obedeçais rápido.
Soltando as amarras, amainai primeiro as velas,
puxai, depois, a nau negra para o continente,
escolhei bens e equipagens da nau simétrica,
e na orla do mar fazei meu altar;
sobre ele, o fogo queimando, e consagrando a branca farinha,
orai, e, depois, vos colocai ao redor do altar.
Como eu, no princípio, no brumoso mar,
parecendo um delfim, sobre a nau veloz me lancei,
assim orai por mim, o Delfino. Depois, o
próprio altar será sempre famoso sob o nome de délfico.
Tomai, depois, a refeição ao lado da veloz nau negra,
e libai aos bem-aventurados deuses moradores do Olimpo.
E, quando tiverdes deixado ir o desejo do trigo doce como o mel,
vinde comigo, e cantai o lé Peã,
até chegardes à região onde mantereis meu opulento templo.”
Assim falou. Eles o ouviram e obedeceram (HOMERO, 2010, p. 170, ênfase
minha).*

E como a conferir força à imagem, são evocadas também as colunas de Sunion, do templo de Poseidon, “grande deus, abalador da terra e do mar imenso” (HOMERO, 2010, p. 508), construído no século VI a.C. e do qual algumas colunas ainda resistem ao tempo e à destruição.

Até aqui, tudo denota o mais perfeito e luminoso dos cenários. Entretanto, é preciso não esquecer que o poema se chama “*Crepúsculo dos deuses*”, de modo que

todo esse quadro, por belo e positivo que pareça, não resiste à força da cisão marcada a partir da adversativa “mas”, abrindo a última estrofe.

Como se tudo o que havia sido dito até então fosse destituído de significância, a conjunção marca não apenas o início do fim do poema, como, metaforicamente, a derrota de tudo o que ele representa em termos de luminescência e positividade até então. Em outras palavras, “por entre a luminosidade e o assombro, e entretecida neles, está a consciência de um desastre que acompanha sempre a vida. *Está o sentido da tragédia que nunca abandonará esta poesia*” (TAVARES, 2015, p. 14, ênfase minha).

Essa tragédia de que fala Maria Tavares ganha contornos dramáticos nas estrofes finais do poema, uma vez que indica a derrocada e o apagamento dos antigos deuses – “Mas eis que se apagaram/ Os antigos deuses”. Por consequência, esse apagamento representa não apenas a separação entre o homem e a dimensão sagrada, mas a criação de um fosso que anula toda e qualquer possibilidade de comunhão com o próprio mundo, do qual eles são o “sol interior das coisas”.

Desse modo, a alucinação decorrente dessa ausência – alucinação aqui compreendida como um tipo de perturbação mental caracterizada pelo surgimento de sensações relacionadas a causas objetivas que não existem –, passa a ocupar o lugar da plenitude anteriormente garantida pela presença dos deuses, sem os quais já não é possível ao homem permanecer inteiro.

Nesse contexto, a evocação do imperador Flávio Cláudio Juliano (330 d.C. – 363 d.C.), conhecido como o Apóstata, por ser o último imperador pagão de Roma, é significativa para ilustrar a ideia de “crepúsculo”, não só dos deuses, mas do paganismo como um todo, posto que, sem eles, tal sistema religioso perde a razão de existir. Sintomaticamente, aquele que favoreceu o culto pagão, mesmo em um período em que o cristianismo já havia alcançado importância significativa no Império Romano, foi justamente um dos governantes que permaneceu menos tempo no poder: menos de dois anos – entre outubro de 361 e dezembro de 363.

Conforme consta na *História*, de Amiano Marcelino, contemporâneo do imperador, enquanto prepara a campanha contra os persas, Juliano “consulta los oráculos para conocer el resultado de la guerra. Por ello, inmoló innumerables víctimas y se dejó guiar por artes adivinatorias y augúrios” (MARCELINO, 2002, p.486). Tragicamente, poucos meses depois do início dos combates, o imperador é

ferido e acaba morrendo, levando consigo, portanto, a última esperança de restauração da crença pagã.

Dessa forma, ao final do poema, o declínio dos deuses é total, tanto no âmbito sagrado quanto no histórico, uma vez que a última resposta da Sibila ao imperador é a confirmação desse destino:

«Ide dizer ao rei que o belo palácio jaz por terra quebrado
Phebo já não tem cabana nem loureiro profético nem fonte melodiosa
A água que fala calou-se»* (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 89).

3.8 “Delphica”

A partir de “O crepúsculo dos deuses”, a temática do ocaso grego, enunciado de modo tão pungente em *Geografia*, encontrará eco no livro seguinte, *Dual*, sobretudo na seção intitulada “Delphica”, composta de sete poemas, logo antes da “Homenagem a Ricardo Reis”, também com sete composições. Tal escolha, feita por Sophia para falar da ameaça à luz e ao equilíbrio justamente na seção que remete ao espaço mais conhecido dentre os dedicados a Apolo na Grécia antiga, bem como na que dialoga com o mais alegada e problematicamente apolíneo dos heterônimos, não parece um mero fruto do acaso.

Conforme explica Junito Brandão, sete é o número por excelência da divindade délfica:

Apolo nasceu no dia *sete* do mês délfico Bísio, que corresponde, no calendário ático, ao mês Elafebólion, ou seja, segunda metade de março e primeira de abril, nos inícios da primavera. Tão logo veio à luz, cisnes, de uma brancura imaculada, deram *sete* voltas em torno da Ilha de Delos. Suas festas principais celebravam-se no dia *sete* do mês. As consultas ao Oráculo de Delfos se faziam primitivamente apenas no dia *sete* do mês Bísio, aniversário do deus. Sua lira possuía *sete* cordas. Sua doutrina se resumia em *sete* máximas, atribuídas aos *sete* Sábios. Eis aí o motivo por que o pai da tragédia, Ésquilo, o chamou *augusto deus Sétimo, o deus da sétima porta* (Sept., 800). *Sete* é, pois, o número de Apolo, o número sagrado [...] (BRANDÃO, 1987, p. 83-84, ênfase do autor).

Desses sete poemas, apenas no quinto deles “V (O Auriga)” pode-se perceber a inteireza, tranquilidade e aprumo apolíneos livres de quaisquer ameaças:

V (O AURIGA)

A nudez dos pés que o escultor modelou com amor e minúcia

Mostra a pura nudez do teu estar na terra
 A longa túnica em seu recto cair diz o austero
 Aprumo de prumo da tua juventude
 O pulso fino a concisa mão divina dizem
 O pensamento rápido e subtil como Athena
 E a vontade sensível e serena:
 A ti mesmo te guias como a teus cavalos

Os beijos de seiva inchados como fruto
 Dizem o teu amor da vida extasiado e grave
 E sob as pestanas de bronze nos olhos de esmalte e de ónix
 Fita-nos a tua paixão tranquila
 O teu projecto
 De em ti mesmo celebrares a ordem natural do divino
 O número imanente (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 34).

Semelhante ao perfil do já aludido Kouros, o Auriga é também um modelo de completude, uma pureza nua que, da terra, celebra “a ordem natural do divino”. Tais atributos podem ser confirmados pela presença de inúmeras imagens carregadas de positividade, como a “longa túnica em seu recto cair” – semelhante à já referida “túnica sem costura” da segunda das *Artes poéticas* – o prumo da juventude, “a concisa mão divina”, “o pensamento rápido e subtil de Athena”, “a vontade sensível e serena” e a capacidade de domar os instintos mais ferozes, simbolizados na imagem dos cavalos.

O único elemento que poderia lançar uma sombra de perturbação a essa escultura seria a imagem dos “beijos inchados como fruto”, uma vez que remetem a um “amor da vida extasiado e grave”. Entretanto, a desconfiança logo se desfaz posto que o olhar esculpido acima desses lábios denota não a violência que a potência animal sugere, mas uma “paixão tranquila”, condizente com o projeto de festejo da ordem estabelecida pelos deuses na terra. Reforçando o ideal de serenidade, o poema termina com a alusão ao “número imanente”, que, embora não explicitado, pela própria dinâmica do contexto, é possível concluir que se trata do número sete.

Conforme dito, porém, esse poema é uma exceção à tônica do conjunto. Fora ele, todos os demais apresentam a dinâmica da tensão entre luz e sombra, caos e cosmo, tranquilidade e fúria, a começar pelo primeiro:

I (FRISO ARCAICO)

«*Eu vos saúdo, ó filhas dos corcéis de pés de tempestade.*»
 Simónides de Keos

Patas dos corcéis da tempestade
 Tão concisas tão duras e tão finas
 Puro rigor de espigas — arquitrave
 Medida amor e fúria se combinam (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 29).

Esse poema, embora não aluda diretamente a nenhum deus, apresenta já uma aproximação entre a concisão e o “puro rigor” de Apolo com o tropel e a “fúria” de Dioniso, uma vez que, a certa altura da poesia de Sophia, as fronteiras entre o apolíneo e o dionisiaco se diluem e os dois deuses passam a representar não polos contrários e excludentes, mas apenas faces diversas de uma única e mesma moeda. Isso porque, nos dizeres de Maria Tavares, a poética de Sophia passa por uma série de transformações que têm por consequência uma redefinição das presenças da perda e da morte. Para a autora, tal percepção constitui o cerne das diversas formas de dualidade que atravessam a obra da poeta e que se refletem no título daquele que é considerado um dos seus livros mais importantes, *Dual*. Em outros termos,

A sombra e o terror persistem sob a força das imagens solares e como seu contraponto evidente. Esta é uma linha de confronto, que, a partir de certa altura, claramente se desenha. Entre a claridade e a sombra. As figuras mitológicas que simbolizam esses dois pólos, mantendo a sua ligação à mitologia grega, aproximam-se mais do universo mediterrânico, pondo em cena forças ligadas à terra ou a um mundo de poderes subterrâneos: a pyton, o Minotauro, o touro, o cavalo. Há poemas que proclamam que o Minotauro foi vencido ou “o touro debelado”, há poemas que constataam a vitória da pyton, a derrota da luz. Regressemos à tensão, tão evidente na poesia primordial, entre dois pólos, o do assombro e do sentimento de sem-saída; e à percepção que temos da continuidade, quase indissolubilidade, que ligam, para sempre, mas com maior ou menos peso de um dos lados, o estado de encantamento e a visão sombria (TAVARES, 2013, p. 171, ênfase minha).

É precisamente esse o sentido do verso final de “I (FRISO ARCAICO)”, segundo o qual “Medida amor e fúria se combinam”. “Entre a claridade e a sombra”, por vezes, uma parece sobrepujar-se à outra, como no caso do poema II, escrito, conforme relato de Tavares, em um momento de grande dor para Sophia, a saber, à época da morte do irmão, o arquiteto João Andresen⁵⁵:

II

Esse que humano foi como um deus grego
Que harmonia do cosmos manifesta

⁵⁵ Nas palavras da autora: “Este é um livro em que a poesia enfrenta a co-presença de forças como a exaltação, a solidão, a morte e o luto, pois é um livro contemporâneo à pesada experiência que foram a morte do irmão Joni (o arquitecto João Andresen) e a morte da mãe, a primeira em Junho de 1967 e a segunda em Novembro do mesmo ano. Sobre a morte do irmão Sophia escreveu um belíssimo poema, publicado em *Dual*, «Delphica II», cujo primeiro verso, nas edições revistas por ela, é: «Esse que humano foi como um deus grego». Mas, na primeira edição deste livro (1972), o primeiro verso tinha a seguinte versão, mais explícita: «O que me foi irmão como um deus grego»” (TAVARES, 2015, p. 44).

Não só em sua mão e sua testa
Mas em seu pensamento e seu apego

Àquele amor inteiro e nunca cego
Que emergia da praia e da floresta
Na secreta nostalgia de uma festa
Trespasada de espanto e de segredo

Agora jaz sem fonte e sem projecto
Quebrou-se o templo actual antigo e puro
De que ele foi medida e arquitecto

Python venceu Apolo num frontão obscuro
Quebrada foi desde seu eixo recto
A construção possível do futuro (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 30).

Para além de qualquer referência biográfica, aludida mais a título de curiosidade, o poema apresenta dados fundamentais para a compreensão dessa mudança de perspectiva em relação ao mito de Apolo. Tal qual o poema “Crepúsculo dos deuses”, nesse soneto, é possível perceber uma divisão bastante evidente entre o ideal de inteireza apresentado no início e a perda radical assinalada nas estrofes finais.

A aproximação entre o humano e o divino, a “harmonia do cosmos”, manifestada no corpo e no espírito, o “amor inteiro”, emergido das potências primordiais da natureza em festa, como a água (praia) e a terra (floresta), tudo se rompe na dualidade de um momento anterior, em que havia vida, e um “agora” assinalado pelo signo da morte.

Por isso a alusão ao secar da fonte, lugar onde moram, conforme já assinalado, “a plenitude [e] o límpido esplendor” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 70) – Ademais, é da fonte que provém a água sagrada que, uma vez bebida, servia de inspiração para a pítia⁵⁶ – e o não cumprimento do “primordial projecto”, visto que, outra vez, o templo “actual antigo e puro” foi quebrado.

Eis a razão de, no último terceto, uma das mais importantes retomadas do mito apolíneo, não para confirma-lo, mas para inverter a narrativa segundo a qual Apolo derrotou o dragão Píton em uma rápida e certa batalha. Aqui, é Apolo o derrotado, de sorte que a sombra, o mal e a morte se sobrepõem à luz, ao bem e à vida. Com a vitória da Píton, não há como instaurar nenhum templo e, portanto, não há como

⁵⁶ Conforme explica Junito Brandão, a fonte da qual bebia a pítia é fruto de um dos amores frustrados de Apolo: “Castália, filha do rio Aquelôo, também lhe fugiu: perseguida por Apolo junto ao santuário de Delfos, atirou-se na fonte, que depois recebeu seu nome e que foi consagrada ao deus dos Oráculos. As águas de Castália davam inspiração poética e serviam para as purificações no templo de Delfos. Era dessa água que bebia a Pítia” (BRANDÃO, 1987, p. 88, ênfase minha).

projetar ou conhecer nenhum futuro, já que a terra perdeu o seu centro, como consta no mais longo de todos os poemas da seção:

IV

Desde a orla do mar
 Onde tudo começou intacto no primeiro dia de mim
 Desde a orla do mar
 Onde vi na areia as pegadas triangulares das gaivotas
 Enquanto o céu cego de luz bebia o ângulo do seu voo
 Onde ameí com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas
 Onde vi desabar ininterruptamente a arquitectura das ondas
 E nadei de olhos abertos na transparência das águas
 Para reconhecer a anêmona a rocha o búzio a medusa
 Para fundar no sal e na pedra o eixo recto
 Da construção possível

Desde a sombra do bosque
 Onde se ergueu o espanto e o não-nome da primeira noite
 E onde aceitei em meu ser o eco e a dança da consciência múltipla
 Desde a sombra do bosque desde a orla do mar

*Caminhei para Delphos
 Porque acreditei que o mundo era sagrado
 E tinha um centro
 Que duas águias definem no bronze de um voo imóvel e pesado*

*Porém quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído
 As águias tinham-se ocultado no lugar da sombra mais antiga
 A língua torceu-se na boca de Sibila
 A água que primeiro eu escutei já não se ouvia*

Só Antinoos mostrou o seu corpo assombrado
 Seu nocturno meio-dia (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p.32-33, ênfase minha).

Nesse poema há um movimento interessante de deslocamento, não apenas geográfico – “desde a orla do mar” até o centro de Delfos – mas também perceptivo por parte do sujeito poético. Note-se que a partida se dá de uma praia, lugar de renovo, embora não isento de uma certa embriaguez, como confessa a própria Sophia em entrevista a José Carlos Vasconcelos: “Chegar a uma praia dá-me sempre uma certa embriaguez. Além disso a praia lava-me, renova-me, recria-me, fisicamente, moralmente, espiritualmente” (ANDRESEN, 1991, p. 10).

É pois, desse lugar de recriação e renovação que o eu-lírico parte, passando pela “sombra do bosque”, vereda dionisiaca de aceitação do próprio ser – “onde aceitei em meu ser o eco e a dança da consciência múltipla” – rumo a Delfos, inumeravelmente repetido como o centro do mundo da antiguidade – “De Apolo en el templo, que es centro del mundo” (PÍNDARO, 1883, p.149), definido, segundo o mito,

pelo ponto de encontro das águias enviadas por Zeus justamente para esse fim. Com efeito, segundo os vários relatos do mito, o templo de Delfos estava assentado sobre uma pedra, o *omphalós*⁵⁷, isto é, o umbigo, em cima do qual, conforme já dito, profetizava a sacerdotisa de Apolo, conforme esclarece Íon, quando indagado pelo coro, na referida peça de Eurípides:

[CORO]

— Realmente o templo de Febo
tem umbigo no meio da terra?

ÍON:

Coroado e rodeado de Górgones.

— Assim também conta a fama (EURÍPIDES, 2016, p. 275).

É para esse lugar, em resumo, que o eu-lírico se dirige, confiante na crença na dimensão sagrada e na existência de um ponto central pelo que possa se orientar. Simbolicamente, a noção de centro tem uma ampla gama de significados, podendo marcar um ponto de vista, um norte, um lugar de encontro, etc.

Especificamente no que tange à mitologia, conforme explica Junito Brandão, “É pelo *Centro*, local sagrado, que o divino se manifesta, por hierofania, isto é, camuflado, disfarçado, metamorfoseado, ou por epifania, quer dizer, de forma direta” (BRANDÃO, 1987, p. 59, ênfase do autor).

Assim sendo, tanto no caso de Sophia, de maneira mais evidente, como também em relação a Ricardo Reis, embora de modo velado, buscar Apolo corresponde, igualmente, a uma procura por esse tempo e espaço, pelo centro onde se revela o sagrado. Ainda nas palavras de Brandão:

Esse *Centro* do mundo é, as mais das vezes, figurado por uma elevação: montanha, colina, pilar, pedra, árvore, *omphalós* (umbigo). Observe-se, porém, que se trata de um *centro mítico* e não geográfico; se ele é *único* no céu, é *múltiplo* na terra. Cada nação, cada cidade, cada povo, cada casa, cada família e até mesmo *cada homem* tem o seu centro do mundo, seu “ponto de vista”, seu ponto imantado, que é concebido como o ponto de junção entre o desejo coletivo ou individual do homem e o poder sobrenatural de satisfazer a esse desejo, quer se trate de um desejo de saber ou de um desejo de amar e agir. Lá onde se congregam esse desejo e esse poder, lá é o *centro do mundo*. Esta noção de centro está vinculada à idéia de canal de comunicação e é, por isso mesmo, que o centro é marcado por um pilar, uma

⁵⁷ Conforme bem sintetiza Robert Baccou: “A ônfale do santuário de Delfos era um bloco cônico de mármore branco ou de pedra (Pausânias, X, 16) que supunha-se marcar o centro da terra. Duas águias de ouro, erigidas em ambos os lados, lembravam as águias que, segundo a lenda, foram lançadas por Zeus do leste e do oeste extremos do mundo e se encontraram naquele lugar (Estrabão, IX, 3, 6). A ônfale é amiúde representada como o assento de Apolo, especialmente nas moedas, quando este deus aparece proferindo seus oráculos (Adam, ed. cit., t. I, pág. 223 n.)” (BACCOU, 1965, P.207).

árvore cósmica, uma pedra... Nas culturas que distinguem três níveis cósmicos, *Céu, Terra, Inferno*, o *centro* constitui o ponto de interseção desses três níveis. Assim sendo, só pelo *centro* se atinge o *divino*, porque se torna possível uma ruptura de nível e uma conseqüente comunicação entre as três regiões (BRANDÃO, 1987, p.59, ênfase do autor).

No caso de Sophia, porém, nesse espaço de comunicação aberta e direta com os deuses, o que se encontra em nada corresponde à expectativa desencadeadora da jornada. No lugar da inteireza, mais uma vez a imagem final é a do palácio quebrado, cujas águias se ocultam na “sombra mais antiga”, como que tragadas pela treva do caos primordial, representando, assim, a perda do ponto de referência.

Ainda no que se refere à inversão do mito, uma das imagens mais representativas, quase ao final do poema, é a da língua se torcendo na boca da Sibila, diretamente ligada ao silenciar das águas que anteriormente corriam, ou seja, uma vez derrotado, não há mais deus que possa inspirar ninguém a predizer os desígnios futuros. Nesse lugar, a única imagem que permanece intacta é a de Antinoos, mostrando o seu corpo, não mais, luminoso e inteiro, mas “assombrado”, cujo esplendor se converteu em um emblemático “nocturno meio-dia”, conforme consta no poema anterior da mesma seção, “III (ANTINOOS)” – deixado propositalmente de lado na sequência das análises, para ser retomado ao cabo do quarto poema, em virtude da relação temática:

III (ANTINOOS)

Noite diurna

Até à mais funda limpidez do instinto
Sob os teus cabelos em anel sombria vinha

Corpo terrestre e solene como o azul mais aceso da montanha
O quase imóvel fogo dos teus beijos
Pesa como o fruto pleno no rumor de brisa da árvore

Porta aberta para toda a natureza
É através de ti que os meus rios caminham como veias
Novilho de testa curta no secreto silêncio do bosque

Sobre os teus ombros poisa terrível o meio-dia

Do divino celebrado no terrestre (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 31, ênfase minha).

Como uma espécie de premonição do que viria no poema seguinte, Sophia apresenta dois aspectos centrais para a ideia de tensão entre luz e sombra: a noção da “noite diurna” e do “terrível meio-dia”.

Tomando como modelo o jovem amado pelo imperador Adriano, que, segundo consta, depois de ter se afogado nas águas do rio Nilo⁵⁸, chegou a ser cultuado como um deus por desejo do governante, Sophia parte da combinação entre a noite clara e o dia escuro, isto é, pela tensão de elementos contrários, para chegar à harmonia “Do divino celebrado no terrestre”. Quase como um manifesto alquímico de esperança na restauração da concordância entre opostos, essa celebração, todavia, não parece ser suficiente para garantir a comunhão tão desejada, já que é preciso ter em conta que o palácio permanece destruído e o destino de Antinoos, selado para sempre:

VI (ANTINOOS DE DELPHOS)

Tua face taurina tua testa baixa
 Teus cabelos em anel que sacudias como crina
 Teu torso inchado de ar como uma vela
 Teu queixo redondo tua boca pesada
 Tua pesada beleza
Teu meio-dia nocturno
Tua herança dos deuses que no Nilo afogaste
Tua unidade inteira com teu corpo
 Num silêncio de sol obstinado
Agora são de pedra no museu de Delphos
Onde montanhas te rodeiam como incenso
Entre o austero Auriga e a arquitrave quebrada (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 35)

Enegrecida a luz do meio-dia, e tendo-se desfeito em ruínas o original centro de pertencimento, o ponto de apoio é também deslocado e junto com ele o vigor e a juventude de Antinoos, “o mais poderoso símbolo desse complexo de luz e sombra, de desejo e risco” (TAVARES, 2015, p. 42), agora petrificados em uma exposição. Nesse sentido, pela própria natureza do museu, é possível dizer que algo desse Antinoos se manteve preservado, mas de um modo tal que nenhuma verdadeira

⁵⁸ Segundo explica Michael Kerrigan, “Adriano, preferia muito mais fazer amor em vez de guerra. E o amor da sua vida era Antínoo, um jovem que supostamente ele encontrou quando viajava pela Bitínia em 124 d.C. Nesse tempo, Antínoo tinha por volta de 14 anos e Adriano estava no final dos quarenta. Os gregos tinham construído Bitínia, no noroeste da Turquia, em séculos passados e o próprio jovem tinha ancestrais gregos. Adriano era, há muito, fã de tudo o que fosse grego. De fato, quando ele era jovem tinham-lhe dado o apelido de *Graecuhis* (‘pequeno grego’). Ele era um devoto da poesia, história e filosofia gregas. Mas parecia que acima de tudo ele gostava do ‘amor grego’. [...] Apesar de, no início, ser apenas um entretenimento, Antínoo rapidamente se tornou a companhia constante do Imperador. Ele acompanhava-o em todas as suas viagens pelo Império. Eles foram inseparáveis durante seis anos, até que em 130 d.C. numa visita ao Egito, Antínoo afogou-se no rio Nilo. Ninguém soube como ou porque é que isso aconteceu. A especulação sobre se foi um acidente, suicídio, assassinato ou uma espécie de ritual de sacrifício, continuou até aos dias de hoje. Adriano estava inconsolável. Ele nunca superaria a perda de seu amado. Ele deu ordens para a sua divinização. O culto a Antínoo, o deus, aconteceu com muita intensidade e, por isso, estátuas do belo jovem têm sido encontradas em lugares distantes e espalhados ao longo do império” (KERRIGAN, 2009, p. 155-157).

restauração parece possível, pois, significativamente, embora na companhia do austero Auriga, como a servir-lhe de escudeiro, é preciso ter em conta que a arquitrave a seu lado, símbolo da solidez arquitetônica, permanece irremediavelmente quebrada.

Ainda sobre Antinoos, comentando a importância do mar enquanto instância restauradora em sua poética, Sophia alude precisamente a esse poema de Antinoos para comentar que, embora a inteireza possa ser sempre antevista e perseguida, jamais estará isenta do aviltamento e da aniquilação:

É um poema sobre Antinoos. Quando chegamos a uma praia, temos a impressão de que o mundo nos propõe uma inteireza. O céu, o mar, a terra... *e no entanto essa inteireza esbarra, esfacela-se, divide-se... mas como se se esfacelasse por razões que são acidentais e podiam ter sido evitadas...* Como quando fazemos um erro e pensamos que podíamos ter evitado esse erro (ANDRESEN, 1982, p.4, ênfase minha).

Conhecedora do relato, para Sophia, justamente porque não foi capaz de evitar o “erro” da morte daquele a quem amou, é que Adriano⁵⁹ profere o seu mais profundo lamento:

LAMENTAÇÃO DE ADRIANO
SOBRE A MORTE DE ANTINOOS

Não escreverei mais o meu nome em letras gregas sobre a cera das tabuinhas
Porque estás morto
E contigo morreu o meu projecto de viver a condição divina (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 76, ênfase minha).

Embora temas como a morte, a destruição e o consequente recomeço diante da perda estejam presentes na obra de Sophia desde o primeiro livro, em *Dual*, a abordagem desses motivos aparece de modo muito mais evidente em termos do que Eduardo Lourenço chamou de uma “natural fusão de duas faces em si mesma, que uma e outra se unem e se completam para criar o «um da boda», núpcias singulares do dia e da noite (LOURENÇO, 2014, p. 12).

E embora até o fim permaneça o clarão da “mitológica luz da beira-mar” (ANDRESEN, 2016, *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, p. 114), essa mesma

⁵⁹ Nos poemas ingleses, de Fernando Pessoa, há também um longo poema chamado Antinous, no qual o episódio da morte do jovem é retomado em termos de um doloroso lamento: “The rain outside was cold in Hadrian’s soul. / The boy lay dead/ On the low couch, on whose denuded whole, / To Hadrian’s eyes, whose sorrow was a dread, / The shadowy light of Death’s eclipse was shed [...]” (PESSOA, 1977, p. 601).

luminescência parece aguçar ainda mais a percepção de que no mesmo cenário, convivem de modo irredutível elementos tão distintos como a sombra e o branco:

ALCÁCER DO SAL

A sombra azul da palavra moira
O branco vivo da palavra sal (ANDRESEN, 2016, *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, p. 115).

Nesse sentido, é igualmente sintomático que o poema que fecha a emblemática seção “Delphica” mantenha a inversão do mito apolíneo e reforce o ressurgimento do mal a partir de um novo crescer do “monstruoso”, de um reemergir do “apodrecido” simbolizado na figura do Píton anteriormente vencido:

VII

De novo em Delphos o Python emerge
Do sono sob os séculos contido
As águias afastaram o seu voo
Só as abelhas zumbem ainda no flanco da montanha seu vozear de bronze
Sob negras nuvens e mórbidos estios o Python emerge
A ordem natural do divino é deslocada
De novo cresce o poder do monstruoso
De novo cresce o poder do «Apodrecido»
De novo o corpo de Python é reunido
Nenhum deus respira no respirar das coisas
As máquinas crescem o Python emerge
Sob o húmido interior da terra movem-se devagar os seus anéis
Ventos da Ásia em sua boca trazem
O estridente clamor da fúria tantra
Tudo vai rolar na violência do instante
Nenhuma coisa é construída em pedra (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 36, ênfase minha).

Para Sophia, embora haja o reconhecimento de que Apolo é um deus que identifica e batalha contra o mal, isso não significa que ele tenha sido abolido em definitivo:

Não temo a transparência, mas sim a sua contínua destruição. Mallarmé disse que o poeta vem transformar o caos em cosmos. Há um desorganizado, um balbuciente, uma confusão latente que nunca são completamente clarificados e ninguém consegue criar uma transparência total. *Delfos é «o lugar trágico» em que Apolo, deus da claridade, da transparência, da geometria e da música enfrenta o dragão, a serpente Python. E a palavra «pythô» significa «apodreço». Apolo não enterra a serpente, ela fica a apodrecer, nunca é um caso arrumado* (ANDRESEN, 1982, p. 4).

Acerca desse poema, é interessante notar ainda, a associação feita por Sophia do mal com o progresso – “As máquinas crescem o Python emerge” – cujo desenvolvimento desenfreado nenhum deus pode deter. Esse mesmo progresso, entendido como avanço tanto no tempo quanto no espaço, representa, para a poeta, uma profunda transformação na maneira com que o homem se relaciona com a natureza, uma vez que essas máquinas trabalham em prol do avanço da civilização, mas ao mesmo tempo terminam por destruir o *centro* no qual o sujeito poético projetava a sua própria identidade:

Caminhei para Delphos
 Porque acreditei que o mundo era sagrado
 E tinha um centro
 Que duas águias definem no bronze de um voo imóvel e pesado
 (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 32-33).

Mas assim como o eu-lírico que se movimenta em busca de um ponto fixo em que se ancorar e ao chegar à luminosa Delfos encontra o palácio “disperso e destruído”, também no poema “VII”, não só o cenário é de caos, como as águias que marcavam esse centro foram igualmente dispersadas – “As águias afastaram o seu voo”. E uma vez perdido esse ponto de apoio, também “A ordem natural do divino é deslocada”, de maneira que o sujeito que nele projeta suas esperanças de estabilidade acaba por se ver perdido em meio ao mesmo turbilhão que ocasionou essa perda. Desse modo, conforme explica Eduardo Lourenço, “Em nenhum dos nossos poetas, antigos ou modernos, a sombra de tudo o que chamamos morte, sabendo que nada a exorciza por ser ela o absoluto exorcismo, é tão familiar e luminosa como em Sophia” (LOURENÇO, 2014, p.11).

Por conseguinte, não apenas o mundo grego, mas a própria noção de identidade construída a partir dele é profundamente abalada:

TORSO

Torcendo o torso virava o volante da escavadora
 Ao cair da tarde num Setembro do século XX
 Na estrada que vai de Patras para Atenas

Combatia no poente sua beleza helenística
 As massas musculares inchadas pelo esforço
 Construíam o tumulto de clarão e sombra
 Que dobra os corpos dos deuses já perdidos
 Dos frisos de Pérgamo

*Pois também no poente onde eu habito
Os deuses são vencidos* (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 47).

Historicamente distante do tempo primordial e outra vez lançado no tumulto de seu próprio tempo histórico, o eu-poético se encontra novamente exilado daquela inteireza oriunda da relação com o sagrado. Nessa perspectiva, a própria imagem que dá título ao poema – “Torso” – acentua a ideia de tensão ocasionada pela quebra da aliança com o divino.

Ademais, é significativo que o poema seja ambientado em um cenário crepuscular, pois, nos dizeres de Pedro Eiras, “A cosmogonia é atravessada por um crepúsculo dos deuses que não deve fazer esquecer em Sophia a poetisa do desespero” (EIRAS, 2012, p. 8). Comparado ao simbólico horizonte das primeiras obras, neste, não há nem a pureza do louvor, tampouco o silêncio do vazio, mas a inquietação e o desassossego de um combate ilustrado pela imagem do “tumulto de clarão e sombra” que delineia o cenário de um poente em que “os deuses são vencidos”, e no qual também o sujeito poético projeta a sua morada.

Mas se o ambiente solar e apolíneo vai aos poucos cedendo espaço para uma paisagem mais crepuscular, de maneira que, mesmo no mais luminoso dos poemas é possível perceber a sombra do “terrível meio-dia”, é preciso ter em conta também que a claridade mais intensa e mais perfeita, além de mostrar, pode também cegar – “quase me cega a perfeição como um sol olhado de frente” (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 39) e causar terror: “Eis o mar e a luz vistos por dentro. Terror de penetrar na habitação secreta da beleza, *terror de ver o que nem em sonhos eu ousara ver*, terror de olhar de frente as imagens mais interiores a mim do que o meu próprio pensamento (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 39). Nesse sentido, conforme comenta Pedro Eiras:

Sophia nunca ignora a ameaça dessa vida incompleta. É porque nunca a esquece que esta poesia procura as coisas inteiras: que a água seja pura água, que a praia seja praia absoluta. *Uma procura tão extrema da plenitude das coisas afirma precisamente a fragilidade das coisas; no mesmo gesto, diz-se a coisa e o seu monstro, a unidade e ausência. Condição dual da poesia.* Não esquecer: cada coisa encontrada nasce de um combate contra a doença da linguagem. E contudo nasce, deveras, miraculosa. Contra a fragilidade e graças à fragilidade, contra o tempo dividido e através das próprias ausências do tempo. Nasce onde nada parecia poder nascer, no deserto, contra o terror, pelo próprio terror (EIRAS, 2013b, p. 14, ênfase minha).

Assim sendo, a mesma luz que revela a beleza torna igualmente visíveis o medo e o horror.

3.9 “Que sejam meus a cítara e os arcos recurvados”

Como visto no hino homérico, ao nascer, Apolo reclamou para si não apenas a cítara, mas também “os arcos recurvados”, o que lhe confere um aspecto ao mesmo tempo esplendoroso e ameaçador: “Apolo arqueiro, / que faz tremer os deuses” (HOMERO, 2010, p. 132).

A começar pela *Ilíada*, é importante lembrar que o deus da medicina – cujo filho Asclépio foi um tão destacado médico que chegou a ressuscitar os mortos, o que, por conseguinte, chamou contra si a cólera de Zeus – foi também o responsável pela peste que assolou o acampamento grego durante o cerco de Troia. Sendo um deus cujos sacerdotes, em geral, são representados em estado de tranquilidade, Apolo não parece, entretanto, muito afeito à serenidade quando ofendido, direta ou indiretamente, como quando Crises, seu sacerdote, teve a filha sequestrada pelos guerreiros gregos e oferecida como espólio de guerra a Agamêmnon. Dispondo-se a pagar o resgate, o ancião, ao procurar os captores, não apenas foi rechaçado, como sofreu humilhações e ameaças, a propósito das quais ergueu suas preces a “Apolo, o senhor que dispara certeiro” (HOMERO, 2015a, *Ilíada*, p. 57):

“Ouve-me, ó deus do arco argênteo, que Crisa, cuidadoso, proteges,
e a santa Cila, e que tens o comando supremo de Ténedo!
Ajudador! Já te tenho construído magníficos templos
bem como coxas queimado de pingues ovelhas e touros.
*Ouve-me, agora, e realiza este voto ardoroso, que faço:
possas vingar dos Aqueus, com teus dardos, o pranto que verto.*”
Isso disse ele na súplica; ouvido por Febo foi logo.
O coração indignado, se atira dos cumes do Olimpo;
atravessado nos ombros leva o arco e o carcás bem lavrado.
A cada passo que dá, cheio de ira, ressoam-lhe as flechas
nos ombros largos; à Noite semelha, que baixa terrível.
Longe das naves se foi assentar, donde as flechas dispara.
Do arco de prata começa a irradiar-se um clangor pavoroso.
Primeiramente, investiu contra os mulos e os cães velocíssimos;
mas, logo após, contra os homens dirige seus dardos pontudos
exterminando-os. Sem pausa as fogueiras os corpos destruíam.
Por nove dias, as setas do deus dizimaram o exército (HOMERO, 2015a,
Ilíada, p. 56-57, ênfase minha).

Perceba-se, por essa passagem, o quanto de fúria emana de Apolo, cujo “coração indignado” o faz baixar do Olimpo e espalhar uma chuva de flechas a cada

passo. Além disso, o Febo (luminoso) Apolo, ao manifestar sua ira, assume um aspecto noturno e tenebroso – “à Noite semelha que baixa terrível” – e dizima, sem distinção, até mesmo os cães e o gado. Como é sabido, somente depois da restituição da jovem Criseide e do oferecimento das devidas hecatombes é que os gregos finalmente se veem livres da cólera do deus, pois que, até então, “O povo morria, / por ter o Atrida Agamémnone a Crises, primeiro, ultrajado, / o sacerdote” (HOMERO, 2015a, *Ilíada*, p. 56).

Bem considerada, aliás, a própria simbologia do arco igualmente remete a esse aspecto dual, uma vez que se trata de uma arma de combate, “É também uma arma de exorcismo, de expulsão: eliminam-se as potências do mal atirando flechas na direção dos quatro pontos cardeais, para o alto e para baixo (o Céu e a Terra)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 75). Assim, é pelo arco de Apolo que morrem os monstros como o dragão Pítom, mas também os heróis, como Aquiles. A respeito deste último, na versão de Ovídio, Poseidon, ressentido de pela quantidade de troianos que morreram defendendo as muralhas construídas por ele mesmo e por Apolo, aproxima-se do deus sol e o incita a pôr fim à guerra e à chacina pela morte de do Aquileu, “o herói mais que todos terrível” (HOMERO, 2015a, *Ilíada*, p. 59):

“Tu, que, entre todos os filhos de meu irmão, me é o mais querido, tu que, comigo, construístes as inúteis muralhas de Tróia, não sofres, quando vês a cidadela na iminência de cair? Não lamentas por acaso os mil homens que morreram defendendo esses muros? E, para não enumerar eles todos, por acaso não te aparece o fantasma de Heitor arrastado em torno de sua Pérgamo? E vive ainda esse feroz Aquiles, mais sanguinário do que a própria guerra, destruidor da nossa obra. Se ele me enfrentasse, eu lhe faria sentir o que vale meu tridente. Como, porém, não me é dado enfrentar de perto um inimigo, faze-o morrer, de súbito, com uma seta invisível!” *O deus de Delos concordou, feliz por satisfazer o ressentimento do tio e o seu próprio*, e, escondido por uma nuvem, chega às hostes troianas e vê, no meio dos guerreiros que se matavam uns aos outros, Páris que atirava setas, aqui e ali, contra aqueus desconhecidos. O deus se deu a conhecer e perguntou: “Por que desperdiças tuas armas com o sangue da plebe? Se te preocupa com os teus, atira no descendente de Eaco, e vingas a morte de teus irmãos!” *Disse, e, apontando para o filho de Peleu que, de arma em punho, cobria o chão de cadáveres dos troianos, virou em sua direção o arco e, com a mortífera e certa mão direita, dirigiu a seta* (OVÍDIO, 1983, p. 229-230, ênfase minha).

É também por meio do arco que Apolo e Ártemis punem a soberba da rainha Níobe, que atraiu sobre si a desgraça ao se vangloriar de possuir mais filhos do que Leto (Latona, para os romanos). Efetivamente, enquanto Níobe, casada com Anfião, rei de Tebas, dera à luz quatorze filhos, sete homens e sete mulheres, Leto fora mãe apenas dos gêmeos divinos. Conforme o relato de Apolodoro:

Níobe, feliz con tantos hijos, decía ser más fecunda que Leto, por lo que ésta, indignada, incitó a Artemis y Apolo contra aquéllos. Artemis flechó a las muchachas en la casa, y Apolo mato a todos los varones juntos cuando cazaban en el Citerón. De éstos sólo se salvó Anfión, y de las doncellas, Cloris, la mayor, con la cual se casó Neleo. Según Telesila se salvaron Amiclas y Melibea, pues Anfión también habría muerto flechado por ellos. La propia Níobe abandonó Tebas y marchó al lado de su padre Tántalo en Sípilo, y allí, por sus súplicas a Zeus, fue transformada en una roca que noche y día derramaba lágrimas (APOLODORO, 1985, p. 148-49).

Na versão de Ovídio, Níobe peca não apenas pelo orgulho de ter mais filhos do que Leto, mas pela arrogância de se considerar superior à deusa também em felicidade e riqueza, o que a levou a pensar que a Fortuna jamais teria o poder de tocá-la:

“Sou feliz; quem, na verdade negará tal coisa? Continuarei feliz; também; quem duvidará, também, disso? A riqueza me protege. *Sou grande demais para que a fortuna possa me causar dano*, e se me privasse de muita coisa, ainda assim muita coisa me restaria. Meus bens colocam-me acima de qualquer temor. *Supondo que possam me ser tirados alguns dos meus muitos filhos; eu não ficaria, contudo, reduzida, depois de espoliada, aos dois filhos de Latona; há muita diferença entre ela e uma mulher sem filhos?*” (OVÍDIO, 1983, p. 108, ênfase minha).

Tamanha desmesura (*hybris*), evidentemente, não poderia ficar sem receber o devido castigo. A pedido de Leto, então, Apolo assassina a flechadas todos os filhos homens, e Ártemis, todas as filhas mulheres de Níobe. Tomado pelo sofrimento, Anfião comete suicídio. Em desespero, acercando-se dos cadáveres, Níobe ainda suplica pela vida da última das filhas, que em vão procura proteger entre seus braços. É nesse momento, então, que Ovídio faz uma das mais belas e mais tristes descrições de todas as *Metamorfoses*:

Enquanto suplica, é morta aquela por quem suplicava. Sozinha no mundo agora, senta-se no meio dos cadáveres dos filhos, das filhas e do marido; regelou-a a desgraça. Nem o mais leve sopro de ar lhe move os cabelos, no rosto não há um pinga de sangue; tem os olhos fixos, a face sombria; nada há mais de vivo em toda a sua figura. A própria língua congela-se, de encontro ao palato endurecido, e as veias perdem a possibilidade de se moverem; o pescoço não pode mais se dobrar, os braços não podem mais se mexer nem os pés caminhar; ela tornou-se pedra, até as vísceras. Chora, no entanto, e, arrastada pela ventania violenta, é levada para a sua pátria. Ali, imobilizada no alto de um monte, goteja água, e até hoje escorrem lágrimas de mármore (OVÍDIO, 1983, p. 111).

Sensível a esse episódio, Sophia retoma as instâncias finais do mito de Níobe em um poema no qual consta a indicação “Adaptado de Ovídio”, em que é possível perceber o lento processo de transformação da rainha tebana:

NÍOBE TRANSFORMADA EM FONTE

(adaptado de Ovídio)

Os cabelos embora o vento passe
Já não se agitam leves. O seu sangue,
Gelando, já não tinge a sua face.
Os olhos param sob a fronte aflita.
Já nada nela vive nem se agita,
Os seus pés já não podem formar passos,
Lentamente as entranhas endurecem
E até os gestos gelam nos seus braços —

Mas os olhos de pedra não esquecem.
Subindo do seu corpo arrefecido
Lágrimas lentas rolam pela face,
Lentas rolam, embora o tempo passe (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 62).

Como um filme que lentamente fosse desacelerando a velocidade das cenas, tal é a descrição da metamorfose de Níobe. No caso específico do poema de Sophia, percebe-se o contraste entre o movimento e a paralisação, em um traçado vertical que começa na cabeça e vai descendo até os pés, como uma estátua de barro deixada ao sol – instância de Apolo – e que lentamente fosse cozinhando de cima para baixo. Por isso, os primeiros a se transformarem são os cabelos, anteriormente agitados e “leves”, agora imóveis e pesados. Em seguida, o enfoque recai sobre o rosto que perde toda a cor rosada do sangue que também não pode mais correr.

Nessa face, há um dado que serve como um indicativo de que nem tudo será completa paralisia nessa transformação. Em um primeiro momento, “Os olhos param sob a fronte *aflita*”, ao mesmo tempo, lembrando e eternizando o último sentimento da desventurada mãe. Na sequência, afirma-se também que “Já nada nela vive nem se agita”, ambos os versos indicadores do empedramento. Todavia, a rigidez ocorre no ápice da dor, cuja expressão será mantida, como uma espécie de aviso dos deuses aos demais mortais, para que lembrem do que acontece àqueles que ousam desafiar os eternos. Imobilizados os pés, não é possível formar passos, nem buscar a perfeição que o movimento de certas presenças confere às coisas, como no poema em que Sophia pergunta:

Quem és tu que assim vens pela noite adiante,
 Pisando o luar branco dos caminhos,
 Sob o rumor das folhas inspiradas?

*A perfeição nasce do eco dos teus passos,
 E a tua presença acorda a plenitude
 A que as coisas tinham sido destinadas.*

*A história da noite é o gesto dos teus braços,
 O ardor do vento a tua juventude,
 E o teu andar é a beleza das estradas* (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 52, ênfase minha).

“A perfeição nasce do eco dos teus passos”. No caso de Níobe, dá-se o oposto. Enquanto as entranhas endurecem, acaba-se qualquer possibilidade de inteireza, porque uma parte importante da vida da rainha lhe foi arrancada com a morte dos filhos, sem falar que, incapaz de andar e formar gestos, tampouco há para ela a possibilidade de qualquer “ardor”. E enquanto “Para as estátuas puras e concretas/ Existe o movimento da manhã” (ANDRESEN, 2013, *No Tempo Dividido*, p. 46), para Níobe existe apenas a tragédia inscrita em seu semblante, fazendo que ela se assemelhe mais a um outro tipo de estátua, a que existe no “Atelier do escultor do meu tempo”:

ATELIER DO ESCULTOR DO MEU TEMPO

Uma nudez geométrica
 Implanta nos espaços sucessivos
 O vazio propício à aparição dos fantasmas

É aqui que as estátuas mostram
 A necessidade sem discurso dos seus gestos

*Exiladas da vida e da cidade
 Exiladas do tempo
 Elas convocam
 O fragmento a mutilação os destroços*

O peixe que navega sem perturbar o silêncio (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 74, ênfase minha).

Como as esculturas de um atelier do século XX – cujo tempo, então, é percebido histórica e não miticamente – também ela exilada “da vida” (porque feita estátua), “da cidade” (porque não mais andar por Tebas) e “do tempo” (que passará a agir de modo diverso sobre seu corpo de mármore), tudo o que Níobe pode evocar é “O fragmento a mutilação os destroços”. Tal como “O peixe que navega sem perturbar o silêncio”, também em Níobe se percebe um sutil movimento, já que “os

olhos de pedra não esquecem”. Assim, tão duradouro quanto seja uma estátua, assim será o excruciante sentimento de Níobe, que de tão intenso, em certa medida, é capaz de vencer a imobilidade do castigo e se converter no silencioso pranto feito de lágrimas que, “lentas rolam pela face, / Lentas rolam, embora o tempo passe (ANDRESEN, 2013, Poesia, p. 62).

Como se percebe, a tragicidade inscrita no destino de Níobe está diretamente ligada aos maléficos efeitos resultantes de sua ação. E assim como Sophia, também Reis não deixará de notar o poder de extermínio com que se arma o deus. É que para o heterônimo, o arco de Apolo está diretamente ligado ao percurso solar o que, em última análise, equivale à aniquiladora passagem do tempo – embora, evidentemente, seja necessário aquiescer ao caráter notadamente mais suave desse aniquilamento em relação ao cruento assassinio dos filhos de Níobe.

Assim, os dias escoam,

[...] *enquanto arqueia Apolo,*
 Como um ramo alto, a *curva azul que doura,*
 E a perene maré
 Flui, enchente ou vazante (REIS, 2007, p. 22, ênfase minha).

Posto que esse arquear de Apolo representa o curso do sol, Reis encontrará uma série de significativas imagens para cantá-lo, chamando-o de:

[...]
 o seu [de Apolo] curso visível [...] (REIS, 2007, p. 18);

[...]
 os sorrisos de Apolo [...] (REIS, 2007, p. 44);

[...]
 de Apolo o carro [...] (REIS, 2007, p. 48);

[...]
 o ouro de Apolo [...] (REIS, 2007, p. 231);

[...]
 o alto curso de Apolo [...] (REIS, 2007, p. 302) etc.

E independentemente do contexto evocado, seja em um idílico passeio com uma de suas jovens parceiras, seja contemplando solitariamente um cair de tarde, as referências ao sol e significam basicamente a mesma coisa:

Ao longe os montes têm neve ao sol,

Mas é suave já o frio calmo
 Que alisa e agudece
 Os dardos do sol alto [...] (REIS, 2007, p. 52).

O relógio de sol partido marca
 Do mesmo modo que o inteiro o lapso
 Da mesma hora perdida... [...] (REIS, 2007, p. 150).

[...]
 No campo tributário
 Da nossa sprança, não há sol bastante, [...] (REIS, 2007, p. 172).

[...]
 Aos que a felicidade
 É sol, virá a noite [...] (REIS, 2007, p. 215).

Em síntese:

[...]
 (Não para mais nos serve
 A negra ida do sol) (REIS, 2007, p. 64).

Paradoxalmente, mesmo que esse fluir inexorável seja uma das mais inabaláveis certezas do poeta, a certa altura, sem que se possa conter, Reis termina por confessar o impossível desejo:

Não canto a noite porque no meu canto
 O sol que canto acabará em noite.
 Não ignoro o que esqueço.
 Canto por esquecê-lo.

*Pudesse eu suspender, inda que em sonho,
 O Apolíneo curso, e conhecer-me,
 Inda que louco, gémeo
 De uma hora imperecível!* (REIS, 2007, p. 127 ênfase minha).

Além de realçar ainda mais a incontornável facilidade com que Reis se contradiz, esse poema revela que todo o esforço para fazer parecer que o poeta está disposto a “Aceitar sem querê-lo, sorridente, / O curso áspero e duro/ Da strada permitida” (REIS, 2007, p. 140) não passa de uma máscara mal pintada a fim de esconder o seu único e verdadeiro anseio: “suspender, ainda que em sonho, / O Apolíneo curso”, isto é, deter o fluxo do tempo, o que, por sua vez, significaria deter a inevitabilidade da morte.

Dessa confissão, para além do evidente anseio de vencer o tempo-morte, saltam aos olhos pelos outros dois aspectos sobremaneira importantes. Em primeiro

lugar, a afirmação desse desejo poder ser “ainda que em sonho”, o que leva a imaginar que a consciência da finitude é tão aguda em Ricardo Reis que o heterônimo não é capaz de se deixar levar sequer pela *ilusão* de que a morte é uma realidade distante, como é comum pensar o habitual das gentes. Por fim, muito próxima da ideia de ilusão, o poeta chega a cogitar a ideia da *loucura* como uma forma de escape. Ora, para quem tão enfaticamente cantou, como demonstrado, o valor da “consciência lúcida e solene/ Das coisas e dos seres” (REIS, 2007, p. 85), em nome do “orgulho de ver sempre claro/ Até deixar de ver” (REIS, 2007, p. 86), a repentina confissão desse desejo, dramaticamente marcado pelo ponto de exclamação⁶⁰, denuncia o grau do suplício que a simples ideia da morte representa para o poeta. Porque não tem, sequer por um momento, “o olhar limpo e a mente vazia”, e porque sempre “atormetado com o passar do tempo linear e irreversível” é que, nos dizeres de Leyla Perrone-Moisés,

Reis vê todas as coisas como já mortas. “Sua natureza” é abstrata, esquemática, geométrica, funérea. Os elementos da natureza evocados na poesia de Reis são congelados como motivos numa frisa antiga. Ao contrário de Caeiro, *ele nunca vê as coisas pela primeira vez, mas pela última; e sua evocação é votiva*. Suas rosas “marcendas” estão em “coroas”, como os “fanados louros”; seus lírios são “frios”; as ondas do mar vêm, matematicamente, três a três; o vento “faz um rumor frio e alto”; etc. (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 142, ênfase minha).

E não apenas em relação ao arco é que Apolo suscita uma espécie de visão terrificada e crepuscular da realidade. Também no tocante à cítara à flauta e à lira, há no mito apolíneo uma série de agravantes à já comprometida imagem luminosa e serena do deus que tem por encargo conduzir as Musas.

Efetivamente, conta-se que o sátiro Mársias, filho de Olimpo, encontrou uma flauta que Atena havia abandonado porque lhe enfeava o rosto, e se resolveu a desafiar Apolo na arte musical. Como prêmio, ficou acertado que o vencedor poderia fazer o que quisesse com o rival derrotado. Chegada a prova, Apolo competiu com a cítara invertida e convidou Mársias a fazer o mesmo. Como sua habilidade não chegava a tanto, Apolo foi declarado vencedor, pelo que decidiu esfolar o adversário vivo, em um sádico e sangrento castigo descrito por Ovídio do seguinte modo:

⁶⁰ Recurso expressivo não tão habitual nessa poesia, na edição crítica de Manuela Parreira da Silva, à exceção das variantes, o ponto de exclamação aparece em menos de vinte odes, das mais de duzentas compiladas, o que, por sua vez, equivale a menos de dez por cento do total. Considerando o papel exercido por Reis no jogo heteronímico, pode-se dizer que tal característica demonstra a tentativa de Reis em se manter fiel ao ideal de comedimento e domínio das emoções com o qual busca dar força e sustentação à imagem de poeta clássico que procura cultivar.

Depois de um desconhecido ter contado o fim dos homens da Lícia, um outro lembra o do sátiro, vencido com sua flauta, vinda da Tritônia, e que, vencedor, o filho de Latona castigou. “*Por que me arrancas de mim mesmo?*”, pergunta. “*Ah! Tenho remorso. Ah!*” gritava “*Uma flauta não vale tanto!*” Enquanto gritava, sua pele era arrancada em todo o corpo; ele não era mais que uma só ferida. O sangue escorre por toda parte, os nervos estão expostos; latejam as veias trepidantes que pele alguma cobre; poder-se-iam contar as palpitações das vísceras e das fibras transparentes do peito. Os campestres faunos, habitantes dos bosques, e os sátiros seus irmãos, o Olimpo que ainda lhes é caro, e as ninfas o choram, e todos os que, naqueles montes, apascentavam rebanhos de carneiros ou de bois (OVÍDIO, 1983, p. 112, ênfase minha).

E não apenas Apolo, mas também as Musas, regidas por ele, ressentem-se e castigam quando desafiadas. Foi o que, segundo Apolodoro, aconteceu a Tâmiris, notável poeta, conhecido por sua beleza e destreza com a cítara. Um dia, rivalizando com as Musas em um certame lírico, propôs a elas que, caso triunfasse, poderia se deitar com todas, mas, em caso contrário, elas poderiam fazer com ele o que bem entendessem. Logicamente, o soberbo poeta foi vencido e, “*al resultar ganadoras las Musas, lo privaron de la vista y del arte musical*” (APOLODORO, 1985, p. 46, ênfase minha).

Isso porque, sendo as musas as divindades responsáveis por conceder a inspiração poética, sobejamente cantadas pelos poetas de todos os tempos, é delas também a prerrogativa de retirar o dom da música e da poesia. Assim, do mesmo modo que é possível afirmar com Hesíodo que, “*Feliz é quem as Musas/ amam, doce de sua boca flui a voz*” (HESÍODO, 1995, p. 90), é igualmente verdade que triste é o destino do poeta que, como Tâmiris, tenha caído em desgraça com elas.

E enquanto Ricardo Reis se abstém de evocá-las sequer uma única vez, na obra de Sophia, as Musas ocupam um lugar de destaque, pois, além de o penúltimo livro da poeta, publicado em 1994, chamar-se precisamente *Musa*, em pelo menos oito⁶¹ composições as divindades são explicitamente evocadas. O primeiro, mais longo e, porventura, mais significativo deles, encontra-se em *Livro Sexto*, a partir do qual é possível estabelecer um diálogo com todos os demais, estrofe a estrofe:

MUSA

⁶¹ No poema “Childe Harold – Canto quarto”, de *Musa*, há também uma menção direta às “leves finas etéreas loiras musas” (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 76). Todavia, por se tratar de uma alusão a figuras humanas, o poema não entra na soma das composições em que a palavra “musa” diz respeito às divindades.

Musa ensina-me o canto
 Venerável e antigo
 O canto para todos
 Por todos entendido

Musa ensina-me o canto
 O justo irmão das coisas
 Incendiador da noite
 E na tarde secreto

Musa ensina-me o canto
 Em que eu mesma regresso
 Sem demora e sem pressa
 Tornada planta ou pedra

Ou tornada parede
 Da casa primitiva
 Ou tornada o murmúrio
 Do mar que a cercava

(Eu me lembro do chão
 De madeira lavada
 E do seu perfume
 Que me atravessava)

Musa ensina-me o canto
 Onde o mar respira
 Coberto de brilhos
Musa ensina-me o canto

Da janela quadrada
 E do quarto branco

Que eu possa dizer como
 A tarde ali tocava
 Na mesa e na porta
 No espelho e no copo
 E como os rodeava

Pois o tempo me corta
 O tempo me divide
 O tempo me atravessa
 E me separa viva
 Do chão e da parede
 Da casa primitiva

Musa ensina-me o canto
 Venerável e antigo
 Para prender o brilho
 Dessa manhã polida
 Que poisava na duna
 Docemente os seus dedos
 E caíava as paredes
 Da casa limpa e branca

Musa ensina-me o canto
Que me corta a garganta (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 32-33, ênfase minha).

Primeiramente, impossível não notar a repetição, por sete vezes, da fórmula invocatória “Musa ensina-me o canto”, à moda dos poetas épicos, pois que, sem elas, não seria possível a existência do poema, como se nota, por exemplo, em Homero:

Musas que o Olimpo habitais vinde agora sem falhas contar-me
pois sois divinas e tudo sabeis; sois a tudo presentes;
nós nada vimos; somente da fama tivemos notícia
– os nomes sim revelai-me dos chefes supremos dos Dânaos.
Da multidão não direi coisa alguma nem mesmo os seus nomes
nem que tivesse dez bocas e dez também línguas tivesse
voz incansável e forte e de bronze infrangível o peito
se vós ó Musas nascidas de Zeus portador da grande égide
não me quisésseis nomear os que os campos de Tróia pisaram (HOMERO, 2015a, *Ilíada*, p. 86).

Regidas por Apolo, cujo número sagrado, como visto, é precisamente o sete, ao invocá-las sete vezes, Sophia, ao mesmo tempo em que liga as divindades da inspiração ao deus também inspirador, igualmente revela uma dependência do eu-lírico em relação à divindade, como se apenas o recurso da própria memória atraísse o relato. Dessa maneira, ao invocar a Musa, Sophia tem em vista alcançar o “princípio fundamento rosto-início” que elas representam, conforme consta no poema “Memória”:

MEMÓRIA

Mimesis. E vós *Musas filhas da memória*
De leve passo nos cimos do Parnaso
Suave a brisa — a *fonte impetuosa*
Princípio fundamento rosto-início
Espelho para sempre os olhos verdes

As longas mãos as azuladas veias (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 60, ênfase minha).

É, portanto, a partir desse desejo de *aprender e apreender* “o canto/ Venerável e antigo”, que a poeta, já na primeira estrofe, empreende uma jornada, tanto de descoberta quanto de lembrança, pois todo o poema remete a fatos relativos ao próprio passado, a exemplo do “canto para todos/ Por todos entendido”. Conforme conta em entrevista a Maria Casais, trata-se de um tipo de canto que Sophia aprendeu, antes mesmo de saber ler, com uma criada, nos tempos da infância:

Quando eu era pequena, havia na minha casa uma rapariga que foi para lá trabalhar chamada Laura e que aprendeu com a minha mãe a ler e a escrever. Ela tinha um livro de leitura e ensinou-me a Nau Catrineta quando eu tinha

três anos. Isso deu-me a sorte de ler começando pela tradição oral, porque eu não sabia ler, *eu pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam por si próprios e que, se eu me escondesse lá no jardim, num sítio muito sossegado e quieto e silencioso e conseguisse pôr-me bem quieta, com toda a atenção, seria capaz de «ouvir» um poema* (ANDRESEN, 1989b, p. 16, ênfase minha).

Esse episódio ilustra bem a ideia de que o poema não se faz apenas pelo domínio de uma técnica sofisticada de versificação, mas a partir de um conteúdo “por todos entendido”, mesmo que não tenham sido formalmente educados para tal.

Na segunda estrofe, esse canto aparece descrito como “O justo irmão das coisas/ Incendiador da noite/ E na tarde secreto”. Ou seja, trata-se de um cantar de natureza dual que se revela e se esconde, motivo pelo qual é preciso sempre uma atenção especial – “E procuramos manter nosso espírito atento/ Liso como a página em branco” (ANDRESEN, 2015, *Poemas Dispersos*, p. 923) – conforme diz também o segundo poema intitulado “Musa”:

MUSA

Aqui me sentei quieta
Com as mãos sobre os joelhos
Quieta muda secreta
Passiva como os espelhos

Musa ensina-me o canto
Imanente e latente
Eu quero ouvir devagar
O teu súbito falar
Que me foge de repente (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 62).

Outra vez retomando a invocação “Musa ensina-me o canto”, Sophia repete, agora em verso, basicamente o que já havia dito na entrevista – que pensava que os poemas existiam por si próprios e que bastava se pôr em silêncio para poder ouvi-los. Com efeito, para ouvir “A veemência da musa/ [...] A música veemente que assedia a alma” (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 56), é preciso colocar-se à disposição do poema, em uma postura de concentração e de escuta, como explica logo no início da quarta de suas *Artes poéticas*:

Fernando Pessoa dizia: «Aconteceu-me um poema.» A minha maneira de escrever fundamental é muito próxima deste «acontecer». O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e noto. É possível que esta maneira esteja em parte ligada ao facto de, na minha infância, muito antes de eu saber ler, me terem ensinado a decorar poemas. Encontrei a poesia antes de saber que havia literatura. Pensava que

os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que *um elemento do natural*, que estavam suspensos, imanentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir. *Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador* (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 895, ênfase minha).

Nesse estado de atenção e escuta, ao encontrar no poema – “um elemento do natural”, encontra-se nele também um caminho, um canal de regresso à substância das coisas, permitindo ao eu reencontrar-se – e tornar-se – um com a planta, a pedra, a “parede da casa primitiva”, “o murmúrio do mar que a cercava” etc. Assim, conforme comenta Carlos Mendes de Sousa, “com a convocação das musas, opera-se uma suspensão do tempo imediato, mas simultaneamente activam-se os sentidos moventes associados à memória” (DE SOUSA, 2016, p. 22):

(*Eu me lembro do chão
De madeira lavada
E do seu perfume
Que me atravessava*) (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 32-33, ênfase minha)

É nesse canto ainda “Onde o mar respira/ Coberto de brilhos”, e a musa e a sereia se confundem, como no poema “Adaptado de Álcman”

ADAPTADO DE ÁLCMAN

A musa a sereia
Seu canto alto e puro (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 68).

Sem nenhum verbo, esse dístico apresenta apenas a nomeação e a caracterização da fonte e do canto, sem qualquer distinção de vozes. Unificado, porém, o canto dessa musa-sereia não enfeitiça como o daquelas “Sereias dotadas de voz maviosa” (HOMERO, 2015b, *Odisseia*, p. 207) que, na Odisseia, “todos os homens [...] prender têm por hábito” (HOMERO, 2015b, *Odisseia*, p. 207). Diferente daquele cântico, que a deusa Circe aconselha Ulisses evitar, tapando os ouvidos com cera, ou amarre-se com força ao mastro do navio, caso deseje mesmo ouvi-lo, o canto aqui não é um engodo, mas uma revelação. Por meio dele, nas estrofes seguintes, serão reavivadas importantes lembranças de um passado antigo como a infância, “Cuja memória passa/ Pela rua à tarde/ Como uma cantiga” (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 99):

Da janela quadrada
E do quarto branco

Que eu possa dizer como
A tarde ali tocava
Na mesa e na porta
No espelho e no copo
E como os rodeava (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 33).

Ao dizer “janela”, “quarto”, “tarde”, “mesa”, “porta”, “espelho” e “copo” é como se a poeta restituísse, pelo poder da nomeação, realidades anteriormente perdidas, preservando-as no espaço do poema, o qual, nos dizeres de Herberto Helder, “existe por si, é uma forma impessoal que as mãos limpas arrancaram à desordem para apresentar como uma ordem objectiva no meio das corrupções, inclusive as corrupções da nomeação” (HELDER, 2001, p.98):

NO POEMA

Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso

Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 48).

Uma vez que “Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 893), o “prender”, nesse caso, despe-se de todo o seu sentido negativo servindo como um modo de captação, preservação e estabelecimento de uma aliança com esse mesmo real. Assim,

Se um poeta diz «obscuro», «amplo», «barco», «pedra» é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 892).

Ao mesmo tempo, porém, em que o poema se apresenta como uma via fundamental de (re) ligação, que permite ao homem “ser um com o universo”

(ANDRESEN, 1991, p. 9, ênfase minha), mais acentuadamente provoca a consciência da divisão:

Pois o tempo me corta
O tempo me divide
O tempo me atravessa
E me separa viva
Do chão e da parede
Da casa primitiva

Musa ensina-me o canto
Venerável e antigo
Para prender o brilho
Dessa manhã polida
Que poisava na duna
Docemente os seus dedos
E caíava as paredes
Da casa limpa e branca (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 33).

“Também uma questão de tempo” (BERTOLAZZI, 2013, p.11), a poesia de Sophia só pode continuamente aspirar à unidade e à inteireza porque continuamente o tempo “corta”, “divide”, “atravessa” e “separa”. Ato contínuo, “observa-se em Sophia uma tensão dialéctica determinante: uma poesia que se pretende liberta do tempo, mas que está intrinsecamente ligada ao tempo transcorrido e vivido” (DE SOUSA, 2016, p. 17). Desse modo, contra um tempo que não cessa, a poeta procura no canto o regresso e a reunião possíveis:

REGRESSAREI

Eu regressarei ao poema como à pátria à casa
Como à antiga infância que perdi por descuido
Para buscar obstinada a substância de tudo
E gritar de paixão sob mil luzes acesas (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 87, ênfase minha).

Perdidas “por descuido”, a casa, a pátria e a antiga infância agora custam imensamente para recuperar. E porque como explica Jaa Torrano, “as Musas são um poder de presença e de presentificação” (TORRANO, 1995, p. 17), é preciso, constantemente evocá-las, a fim que a irrupção da voz e do canto se imponha à ameaça do vazio:

HARPA

A juventude impetuosa do mar invade o quarto
A musa poisa no espaço vazio à contraluz

As cordas transparentes da harpa

E no espaço vazio dedilha as cordas ressoantes (ANDRESEN, 2016, *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, p. 107).

Invocada, a musa tem o poder de fazer (re) emergir “a juventude impetuosa” e, ao dedilhar a harpa, preenche o espaço desabitado da perda. Mas se assim é, por que, ao final do poema, Sophia parece reforçar um dado negativo em relação a essa aprendizagem, por meio do enigmático pedido:

Musa ensina-me o canto
Que me corta a garganta (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 32-33, ênfase minha).

Se as musas presentificam e reúnem, qual a finalidade de aprender um canto que corta a garganta e, por consequência, a própria voz que canta? Por que, na luta contra a divisão, desejar o dividido? Misteriosos, esses versos parecem apontar para a necessidade de se conhecer primeiro a ameaça, para só então ser possível enfrentá-la. Se como explica Johannes Bauer, nas tradições místicas “conhecer o nome de alguém é ter poder sobre ele” (BAUER, 2000, p.285), e tendo em conta ainda o valor conferido por Sophia ao ato de nomear, *aprender o canto que corta é também uma forma de dominar o poder de cortar*.

[...]
 Com uma faca limpa
 Me libertarei
 Do teu sangue que põe
 Na minha alma nódoas [...] (ANDRESEN, 2014, *O Cristo Cigano*, p. 35).

Paradoxalmente, um tal modo de libertação, como se percebe, não isenta o sujeito que deseja se libertar da necessidade de infligir o corte a si mesmo – “Tudo me dói ainda como faca e me corta” (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 72). Por isso, em face do corte, da divisão e da separação, para a poeta, parece haver somente dois caminhos possíveis:

[...]
 Deverá tudo passar a ser passado
 Como projecto falhado a abandonado
 Como papel que se atira ao cesto
 Como abismo fracasso não esperança
 Ou poderemos enfrentar e superar
Recomeçar a partir da página em branco

Como escrita de poema obstinado? (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 71, ênfase minha).

A resposta já é conhecida e dela dá testemunho a própria existência do poema:

A FORMA JUSTA

Sei que seria possível construir o mundo justo
 As cidades poderiam ser claras e lavadas
 Pelo canto dos espaços e das fontes
 O céu o mar e a terra estão prontos
 A saciar a nossa fome do terrestre
 A terra onde estamos — se ninguém atraísse — proporia
 Cada dia a cada um a liberdade e o reino
 — Na concha na flor no homem e no fruto
 Se nada adoecer a própria forma é justa
 E no todo se integra como palavra em verso
Sei que seria possível construir a forma justa
 De uma cidade humana que fosse
 Fiel à perfeição do universo

Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 97, ênfase minha).

Mas para reconstruir o mundo e a forma justa, a partir do poema em branco, são necessários ordem e disciplina. Por isso, mesmo ante a perspectiva da brancura total, é preciso não esquecer que “Um pouco atrás as musas da penumbra tocam suas finas flautas. *É o rigor da música que estrutura a ordem das formas*, as variações, o retomar dos temas, o contraponto da repetição” (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 91, ênfase minha).

Nesse sentido, portanto, sem que se tenha afastado demasiado dele, Sophia torna a se aproximar de Ricardo Reis, para quem, “a arte consiste na *organização ideal da matéria*” (REIS, 2003, p. 223, ênfase minha). Em outras palavras, mediante o tumulto, é sempre necessário ter em conta o esforço do rigor:

VI

Ponho na altiva mente o fixo esforço
 Da altura, e à sorte deixo,
 E as suas leis, o verso;
 Que, quando é alto e régio o pensamento,
 Súbdita a frase o busca
 E o scravo ritmo o serve (REIS, 2007, p. 23).

Tanto esforço, porém, não isenta nenhum dos poetas da sombra do tumulto e não há racionalidade que baste para vencer o mistério, de sorte que, desta vez, é o

próprio Reis quem reconhece: “A ciência não destruiu o mistério. *Para além do que a sua tocha ilumina fica a treva que nos cerca. O que é preciso é o poeta que cante essa treva sem lhe chamar luz.* O mistério é suficientemente grande para não precisar de alcunhas” (REIS, 2003, p. 231, ênfase minha).

E como nem só de Apolo vive a Grécia de Sophia e Reis, é chegado o momento de interrogar essa treva, a partir da sombra e da noite intensamente ligadas ao mito dionisiaco, uma vez que também o deus do vinho reina em Delfos quando o senhor dos oráculos se ausenta.

4. TUMULTO DE SOMBRA: A VISÃO DIONISIÁCA

Tanto quanto Apolo, Dioniso – ou Baco – é um deus de muitos predicados. Frequentemente apresentado como uma divindade noturna, cujas atribuições vão desde a embriaguez do vinho, passando pela loucura e pelas orgias, chegando à relação com a dança, o teatro e a despersonalização, o mito dionisiaco é também uma enorme fonte de tensões e paradoxos, a começar pela sua origem incerta e o posterior papel ocupado no panteão dos deuses helênicos, bem como na vida política, moral, religiosa e artística dos impérios grego e romano. Tais características do que se pode chamar de uma “visão dionisiaca do mundo” – para usar uma expressão que dá título a um dos primeiros ensaios de Nietzsche (*Die Dionysische weltanschauung*) e que ulteriormente comporá *A origem da tragédia* – aparecem na poesia de Ricardo Reis e Sophia de Mello Breyner Andresen, e caminham lado a lado com os caracteres da postura apolínea anteriormente analisada.

Com efeito, do mesmo modo que é possível rastrear uma considerável parcela da crítica especializada que se ocupa dos aspectos de luminosidade, comedimento, objetividade e placidez existentes nas respectivas poéticas, é também notável a existência de um pensamento que caminha em sentido oposto, destacando nelas as presenças do noturno, do desequilíbrio, da vitalidade, além de traços marcantes de um tom pessimista e desencantado.

Assim, no que diz respeito a Ricardo Reis, o próprio Álvaro de Campos, reconhecendo nele um uma “*Moral negativa*, mas clara” (CAMPOS, 2012, p. 130), não deixa de perceber o quanto o colega se voltava para uma atitude de conformismo e fechamento de si, não porque esta lhe apetecesse de fato, mas por acreditar que somente assim seria possível evitar o grande desconforto de existir que emana de suas odes de uma ponta a outra. Por isso, a certa altura das *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*, é possível ler a seguinte afirmação:

O conceito da vida, formado por Ricardo Reis, vê-se muito claramente nas suas odes, pois, qualesquer que sejam os seus defeitos, o Reis é sempre claro. Esse conceito da vida é absolutamente nenhum, ao contrario do de Caeiro, que tambem é nenhum, mas às avessas. Para Ricardo Reis, nada se pode saber da realidade, excepto que está aqui e nos foi dado como real um universo material. Sem necessariamente acceitarmos como real esse universo, temos que o acceitar como tal, pois não nos foi dado outro. Temos que viver nesse universo, sem metaphysica, sem moral, sem sociologia nem politica. Conformemo-nos com esse universo externo, o unico que temos, assim como nos conformariamos com o poder absoluto de um rei, sem

discutir se é bom ou mau, mas simplesmente porque é o que é. Reduzamos a nossa acção ao mínimo, fechando-nos quanto possível nos instintos que nos foram dados, e usando-os de modo a produzir o menor desconforto para nós e para os outros, pois tem igual direito a não ter desconforto. *Moral negativa, mas clara. Comamos, bebamos e amemos (sem nos prender sentimentalmente á comida, á bebida e ao amor, pois isso traria mais tarde elementos de desconforto); a vida é um dia, e a noite é certa; não façamos a ninguém nem bem nem mal, pois não sabemos o que é bem ou mal, e nem sequer sabemos se fazemos um quando supomos fazer o outro; a verdade, se existe, é com os Deuses, ou seja com as forças que formaram ou crearam, ou governam, o mundo — forças que, como na sua acção violam todas as nossas idéas do que é moral e todas as nossas idéas do que é immoral, estão patentemente além ou fóra de qualquer conceito do bem e do mal, nada havendo a esperar d'ellas para nosso bem ou até para mal nosso. Nem crença na verdade, nem crença na mentira; nem optimismo nem pessimismo. Nada: a paisagem, um copo de vinho, um pouco de amor sem amor, e a vaga tristeza de nada comprehender e de ter que perder o pouco que nos é dado. Tal é a philosophia de Ricardo Reis*⁶² (CAMPOS, 2012, p. 129-130, ênfase minha).

“A vida é um dia, e a noite é certa”. Baseado nessa filosofia triste é que Reis vai erguer, como já demonstrado, uma intrincada teoria a respeito do melhor modo, não de viver a vida, “mas decorrê-la” (REIS, 2007, p. 41), já que

Dia após dia a mesma vida é a mesma.
O que decorre, Lídia,
No que nós somos como em que não somos
Igualmente decorre.
 Colhido, o fruto deperece; e cai
 Nunca sendo colhido.
 Igual é o fado, quer o procuremos,
 Quer o speremos. Sorte
 Hoje, Destino sempre, e nesta ou nessa
 Forma alheio e invencível (REIS, 2007, p. 130, ênfase minha).

Evidentemente, como já visto, essa postura em relação ao Destino não passa de uma forma de disfarce, uma baldada tentativa de fuga do que o poeta conhece por inevitável. Pois nesse seu “ar de imitar a Antiguidade”, para usar a certa expressão de Eduardo Lourenço, “na sua perfeição idealmente de mármore inscrito, dialogando com ela e na verdade digna dela, o que sobressai é *um fundo de angústia moderna*, como moderna sob cor antiga, é a resposta para a não-resposta de onde nasce e extravasa” (LOURENÇO, 1981, p. 51). Como se verá, esse extravasamento de que fala o crítico, em Reis, dar-se-á de modo muito particular, sem chegar propriamente a

⁶² Como se percebe, a edição crítica de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo, com colaboração de Jorge Uribe, publicada pela Ática em 2012, mantém a grafia original dos manuscritos e assim será também em todas as citações provenientes dela.

um verdadeiro desafogo e, portanto, muito longe da experiência pulsante e catártica proporcionada pelo primitivo êxtase dionisíaco.

Na mesma linha de desconfiança em relação ao heterônimo, estão as reflexões de Haquira Osakabe, para quem Ricardo Reis não passa de um falso conformista, e que, embora assentindo que termos como “disciplina”, “equilíbrio” e “controle”, comumente associados ao poeta, sejam, realmente, os que mais se aproximem do ideal ricardiano,

No entanto, escondem eles um universo enorme de tensões e controvérsias. Isto porque, nem de longe, Reis terá assimilado e incorporado nem a tranquilidade dos rios nem o egoísmo das flores que fecundam os poemas do mestre. A forma quase geométrica de seus versos, o sentido de autocontrole que deles emana resultam, de fato, de uma disciplina, mas que começa externa e persiste externa ao sujeito (OSAKABE, 2002, p.106).

Ironicamente, essa mesma disciplina e autocontrole que, tanto em termos de forma quanto de conteúdo, ancoram dois dos núcleos mais importantes do seu pensamento estético, longe de se prestarem de forma efetiva aos ideais de autodomínio e comedimento, terminam por lhe atar as mãos com que pretensamente ergue seus brindes à sorte e também os pés com os quais sonha seguir “O ritmo antigo que há em pés descalços” (REIS, 2007, p. 22) e que, conforme será demonstrado, pressente bater tal qual uma dança dentro de si.

Esse modo de se portar, que, no mais das vezes, termina por anular toda e qualquer verdadeira fruição do instante, pode ser entendido por aquilo que Luís de Oliveira e Silva chamou de um “hedonismo emasculado”, uma vez que, no entender do autor, em Reis, “O tempo leva ao nada”, assim, “A permanente presciência do nada vindouro, juntamente com a certeza de que nada se poderá encontrar na transição [...] *paralisa a vontade de Reis e impede-o de gozar os prazeres da vida*” (OLIVEIRA E SILVA, 1985, p. 109, ênfase minha).

Nessa perspectiva, como bem observa Maria da Glória Padrão, embora adote símbolos clássicos como os rios, as rosas, as heras, as taças de vinho e as grinaldas, Reis sabe que a toda cultura latina aprendida por educação alheia e semi-helenista adquirida por educação própria “junta-se o que ele sente e o velho símbolo perde a sua forma convencional em todo o momento em que o poeta o recria com a certeza de que a morte está nele” (PADRÃO, 1973, 79). Ainda nas palavras da autora:

Nascido também, em parte, por necessidade de efectivação de uma teoria classicista, Reis é mais uma das personagens do jogo de massacre em que se empenhou Fernando Pessoa. Ao vê-lo, temos vontade de perguntar se estará vivo este actor: passa-lhe o vento nos planeamentos, *mas nenhum esforço parece turbar a expressão exacta do seu movimento para a morte. É uma voz comprometida num espírito exacto e medido e mergulhada numa tristeza que engendra uma clarividência deprimente* (PADRÃO, 1973, p.174, ênfase minha).

As insistentes afirmações de que tudo acaba – “O momento, que acaba ao começar/ Este, morreu p’ra sempre” (REIS, 2007, p. 146) – de que ninguém resiste à voracidade do tempo – “Cronos, pai injusto da justiça” (REIS, 2007, p. 126) – e de que tudo fatalmente haverá de ser nada – “Que importa àquele a quem já nada importa” (REIS, 2007, p. 93); Um vento faz a vida, e a deixa, e a toma, /E nada tem sentido — nem a alma/ Com que penso sozinho (REIS, 2007, p. 169) – são o que leva Fernando Cabral Martins a perceber ao longo da poética de Reis, “uma multiplicação seguida de *inelutável dissolução*” (MARTINS, 2017, p. 122, ênfase minha), que, desde o princípio, já começa a se manifestar pelo esbatimento da frágil máscara de feição epicurista e acentua o que crítico chamou de “estoicismo de *feição especialmente negra*” (MARTINS, 2017, p. 120, ênfase minha).

Porque incessantemente ameaçado pelo devir temporal e pelo consequente vazio que se abre no destino dos homens em face da perspectiva da morte, a consequência de tal decurso temporal – que, na poética de Reis é sempre morte e perda – é a raiz de sua “recusa de sentir para além do presente” (GIL, s.d, p. 131), cuja consequência, segundo José Gil, é a realização de um “*instante sem profundidade*” (GIL, s.d, p. 131, ênfase minha), frequentemente conclamado pelo heterônimo – “Aproveita este breve/ Dia, e sem choro ou cura/ Goza-o” (REIS, 2007, p. 248), mas que, no fim das contas, não passa de um festejo de tristes agonizantes:

Pesa a sentença atroz do algoz ignoto
Em cada cerviz néscia. É entrudo e riem,
Felizes, porque neles pensa e sente
A vida, que não eles.
De rosas, inda que de falsas, teçam
Capelas veras. Breve e vão é o tempo
Que lhes é dado, e por misericórdia
Breve nem vão sentido.
Se a ciência é vida, sábio é só o néscio.
Quão pouca diferença a mente interna
Do homem da dos brutos! Sus! Deixai
Brincar os moribundos! (REIS, 2007, p. 163).

Como se nota pelo teor dessa ode, embora condenado pela “sentença atroz” de um Destino que não se pode conhecer, mas deduzir lógica e amarguradamente, o poeta parece ainda dispor de um fiapo de vigor que possibilita a proposição de uma lúdica tessitura de grinaldas verdadeiras, mesmo que sejam falsas as rosas com as quais compô-la. A condição para tanto – “Deixai/ Brincar os moribundos!” – porém, esbarra na necessidade de uma *inconsciência* que o poeta não pode – e não pode porque não quer – abdicar, posto que pesa nele “o orgulho/ Da serena tristeza/ *Filha da visão clara*” (REIS, 2007, p. 291), essa mesma “visão clara/ E inútil do Universo” (REIS, 2007, p. 86) que supostamente a si mesma basta e que o poeta deseja manter a todo o custo.

No esforço do que Leyla Perrone-Moisés qualifica como uma tentativa de “reduzir o vazio subjetivo ao ‘nada’ da condição humana em geral” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 91), o poeta se agarra a uma “racionalização que dói menos do que o sentir individual. [De maneira que] Distanciado, altivo, Reis é a *ficção da renúncia*” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 91, ênfase da autora). Para a pesquisadora, essa “renúncia triste” do heterônimo, não equivale à desistência do Fernando Pessoa ortônimo, posto que a abdicação ricardiana é “*uma farsa de vitória, pelo distanciamento voluntário da razão filosófica*” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 91, ênfase minha). Desse modo, ainda nos dizeres da autora:

Em nenhum dos heterônimos é tão constante, como em Reis, a referência ao tempo que passa; mas a consequência dessa reflexão não é o “*carpe diem*” horaciano (os prazeres de Reis são congelados); é a aceitação tristíssima e orgulhosa (por saber, e por saber que sabe), de que somos nada porque tudo caminha para o nada. Em Reis, o *desejo é mantido em grau zero*: “*Nada quero* (O.P., p.287), que é um “*não quero querer*”, lido pela psicanálise como apenas uma forma do desejo. Todos os excessos pretendem aí ser dominados, principalmente o excesso de ser muitos: “Vivem em nós inúmeros....” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 91, ênfase minha).

Esse “não querer” – “Débil como uma haste de papoila/ Me suporta o momento. *Nada quero*” (REIS, 2007, p. 200, ênfase minha); “Quer pouco: terás tudo. /*Quer nada: serás livre*” (REIS, 2007, p. 313, ênfase minha) – pelo próprio estatuto da consciência geradora que o impulsiona previamente, termina no insolúvel paradoxo desse agudo *desejo de nada* que, conforme já apontado, implica também, pela via inversa, em uma atitude oposta de *afirmação do querer*. Em outras palavras, ao *querer nada*, o que Reis procura é justamente evitar o extravasamento daquelas *pulsões* que, conforme Nietzsche, seja pelo efeito da bebida inebriante, seja pelo extraordinário poder da

primavera, cuja aproximação impregna a natureza de alegria “despertam aqueles *transportes dionisiacos*, por cuja intensificação o *subjetivo se esvanece em completo autoesquecimento*” (NIETZSCHE, 1992, p. 30). Isso porque, sob o signo de Dioniso, o homem corre o risco de se deixar arrastar pelo turbilhão das forças vitais que o ligam ao mais espantoso e irrefreável da natureza humana. Dito de outro modo:

Sob a magia do dionisiaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. O carro de Dionísio está coberto de flores e grinaldas: sob o seu jugo avançam o tigre e a pantera (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

A considerar pelo que se acha na prosa, Ricardo Reis leu Nietzsche e, embora tenha tecido severas críticas justamente ao que tange o dionisismo presente no pensamento do filósofo alemão – “não era em nome do paganismo greco-romano que ele erguia o seu grito, embora o cresse; era em nome do paganismo nórdico dos seus maiores. *E aquele Diónisos, que contrapõe a Apolo, nada tem com a Grécia. É um Baco alemão*” (REIS, 2003, p. 81, ênfase minha) – quando bem analisadas, suas odes revelam, não sem um intrincado labirinto de tensões, aqueles mesmos referidos “transportes” que o espírito dionisiaco tem por força provocar e potencializar. Ao menos em tese, isso é o que se percebe a partir de uma série de poemas, cujas pinceladas a seguir, mesmo que rápidas e dispersas, oferecem uma boa pista dos ideais que o poeta conclama e, ao mesmo tempo, esforça-se por anular:

Como se cada beijo
Fora de despedida,
Minha Cloe, *beijemo-nos, amando* [...] (REIS, 2007, p. 21, ênfase minha).

[...]
Circunda-te de rosas, ama, bebe
E cala. O mais é nada (REIS, 2007, p. 135, ênfase minha).

O prazer do momento antepoñhamos
À absurda cura do futuro, [...] (REIS, 2007, p. 217, ênfase minha).

Cantos, risos e flores alumiem
Nosso mortal destino, [...] (REIS, 2007, p. 228, ênfase minha).

Tombai mancebos, o vinho em nobre taça (REIS, 2007, p. 249, ênfase minha).

[...]
Conduzi a dança,

*Conduzi a dança, ninfas singelas
Até ao amplo gozo [...] (REIS, 2007, p. 252, ênfase minha).*

[...]
Cumpre hoje, e a *gestal taça gasta*
Ínsia da que se segue
E *inda vazia enches [...]* (REIS, 2007, p. 296, ênfase minha) etc.

Antes, porém, de nos determos na análise mais detalhada de cada um desses aspectos e dos evidentes problemas que eles impõem, é preciso considerar igualmente, a vertente da crítica que aposta em uma visão mais noturna e, nesse sentido, mais “negativa” da poética de Sophia, cuja relação com o modo de ser dionisiaco é menos velada do que em Reis e repetidamente confirmada pela própria poeta em termos de uma dialética até mesmo mais afinada à perspectiva nietzschiana do que o tom irônico com que a repele o heterônimo.

Instada a comentar a respeito da relação entre caos e cosmos oriunda da tradição grega, sobre a qual está assentada uma boa parte de sua poética, Sophia afirma o seguinte, em entrevista a Miguel Serras Pereira: “Estamos na terra e temos sempre que viver em termos terrestres. *O apolíneo é inseparável do dionisiaco*. E um bom poema conserva sempre *um certo rouco, uma certa ressonância do caos onde nasceu*” (ANDRESEN, 1985, p. 3).

Essa mesma ideia, confirmada em outras ocasiões, aparece também em *O nu na Antiguidade Clássica*, a propósito da sentença de Heráclito, tornada célebre pela pena de Aristóteles na *Ética a Nicômaco*, e citada textualmente por Sophia como epígrafe do sexto capítulo do ensaio, onde se lê: “Diz Heraclito de Éfeso: «O que é contrário é útil e daquilo que está em luta nasce a mais bela harmonia; tudo se faz pela discórdia⁶³.»” (ANDRESEN, 1978., p. 23). A partir dessa proposição, Sophia discorre a respeito dos fundamentos que compõem a dualidade do pensamento grego, sobretudo em relação à criação artística. Nas palavras da poeta, “O dual, o princípio da dualidade criadora, preside a toda a arte grega: *Kaos e Kosmos, Apolo e Dioniso, geometria e natureza, êxtase e pânico, génio dórico e génio jónico*” (ANDRESEN, 1978, p. 23, ênfase minha). Como se nota por essa passagem, Sophia não deixa claro o que pertence ao domínio apolíneo e dionisiaco, a quem especificamente cabe o primado do Caos e do Cosmos, da geometria e da natureza etc. Entretanto, a julgar

⁶³ Na tradução de Leonel Valladro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Rosá para a Abril Cultural, lê-se a passagem nos seguintes termos: “[Diz] Heráclito: ‘o que se opõe é que ajuda’, e ‘de notas diferentes nasce a melodia mais bela’, e ainda: ‘todas as coisas são geradas pela luta’” (ARISTÓTELES, 1973, p. 380).

por certa leitura da tradição, é Apolo o deus em um ideal mais equilibrado, luminoso e geométrico, e Dioniso o da vitalidade, dos estados naturais originários, que não raro conduzem à loucura e à *mania*, das quais se falará mais adiante.

Se Cosmos implica em um universo ordenado harmonicamente por leis e regularidades próprias, a noção de Caos, como seu oposto, no entanto, não significa desordem ou confusão, como o uso corrente do termo dá a entender, mas sim a ideia de um “vazio sem forma”. Ademais, conforme Hesíodo, é desse Caos inicial que tudo se origina:

*Do Caos Érebus e Noite negra nasceram.
Da Noite aliás Éter e Dia nasceram,
gerou-os fecundada unida a Érebus em amor.
Terra primeiro pariu igual a si mesma
Céu constelado, para cercá-la toda ao redor
e ser aos Deuses venturosos sede irresvalável sempre.
Pariu altas Montanhas, belos abrigos das Deusas
ninfas que moram nas montanhas frondosas.
E pariu a infecunda planície impetuosa de ondas
o Mar, sem o desejoso amor. Depois pariu
do coito com Céu: Oceano de fundos remoinhos
e Coios e Crios e Hipérion e Jápeto
e Teia e Réia e Têmis e Memória
e Febe de áurea coroa e Tétis amorosa.
E após com ótimas armas Crono de curvo pensar,
filho o mais terrível: detestou o florescente pai (HESÍODO, 1995, p. 91-92,
ênfase minha).*

Como se vê, do Caos, nasceram a Noite e a Escuridão (Érebus) e delas é que proveio o Dia – “Da Noite aliás Éter e Dia nasceram, / gerou-os fecundada unida a Érebus em amor”. Fiel a essa imagem primeva, como visto, para Sophia, a realidade do universo, embora seja resultado de um posterior ordenamento, sempre permanece em profunda tensão entre forças contrárias, como o dia e a noite, a luminosidade e a escuridão. Dessa maneira, partindo do princípio de que “todo o real é poético” (ANDRESEN, 1968), para a poeta,

O que leva uma pessoa a escrever é a necessidade de representar aquilo que viu, ou que viveu, ou que ouviu. Uma necessidade de transformar o caos em cosmos, como diz Mallarmé: partindo do real, organizar esse real e torná-lo outra vez presente, de forma a que ele deixe de ser perda (ANDRESEN, 1990, não paginado, ênfase minha).

Sendo, pois, tão marcantes, os traços dessa dialética não passaram despercebidos aos olhos de críticos como Manuel Gusmão, que, ao discorrer sobre a

constante ameaça que paira sobre o fulgor das imagens evocadas por Sophia, interroga: “Será que a poesia de Sophia pode ser *reduzida à absoluta dominância de uma imaginação diurna ou de um imaginário solar*? A pergunta é evidentemente retórica e a minha resposta é infelizmente óbvia, responderei negativamente” (GUSMÃO, 2013, p.46). Além disso, ainda nos dizeres do autor:

Será a noite que precede a imagem, a noite, contra a qual as coisas aparecem, guardando marcas do lugar de onde vieram [...] Ou poderá ser também o abismo que se abre em cada coisa sempre que a olhamos prolongadamente e lhe perguntamos pelo sentido. Ou será ainda a sombra que o sol, batendo em cada coisa, projecta no chão (GUSMÃO, 2013, p.47).

Do mesmo modo, José Manuel dos Santos, mesmo alegando para Sophia a presença de uma felicidade, de uma comunhão e de uma completude, não deixa de intuir a presença de uma constante tensão, um embate entre o clarão e a sombra, de modo que Apolo e Dioniso jamais se separam por completo:

Uma obra como a dela, que ganha a inteireza, a unidade, a presença e a plenitude ao perder a fractura, a divisão, a ausência e a decadência, *tem em si a negação do que a nega*. É por isso que a obra de Sophia é sempre a contra-luz da sua luz. É por isso que ela é o país de um mundo de que Fernando Pessoa é o país contrário. É por isso que os poemas que Sophia deu ao “viúvo de si-mesmo”, como se lhos roubasse, têm aquele tom lancinante de exorcismo e imprecisão que os torna trágicos e catárticos. Por isso, Sophia diz que a poesia de Pessoa não é comunhão, mas excomunhão, excluindo-o do mundo e da felicidade dele. *É por isso que a obra de Sophia, tão luminosa, é também tão nocturna. É por isso que nela o apolíneo nunca se distrai do dionisiaco*. É por isso que aí, como em Mozart, a graça não se separa da gravidade” (DOS SANTOS, 2013, p.70, ênfase minha).

Nessa poesia, portanto, assim como há momentos de puro esplendor e luminosidade:

[...]
O Sol brilha enorme
Sem que ninguém forme
Gestos na sua luz [...] (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 59, ênfase minha).

Como um oásis branco era o meu dia
Nele secretamente eu navegava
Unicamente o vento me seguia (ANDRESEN, 2013, *No Tempo Dividido*, p. 39, ênfase minha).

O promontório sagra a claridade
A luz deserta e limpa me reúne (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 28, ênfase minha) etc.

Há muito de escuridão e perda:

Noite das coisas, terror e medo
Na aparente paz dispersa
Sobre as linhas caladas [...] (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 37).

Numa noite sem lua o meu amor morreu
Homens sem nome levaram pela rua
Um corpo nu e morto que era o meu (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 31).

Devagar devagar um homem morre
Escura no jardim a noite se abre (ANDRESEN, 2013, *O Cristo Cigano*, p. 38).

Todavia, no mais das vezes, a luz e a sombra aparecem conjugadas e não são tantos os momentos em que há uma nítida separação das duas instâncias. Quase sempre quando há o claro, a luminosidade é entrecortada pelo escuro e vice-versa:

QUADRADO

Deixai-me com a sombra
Pensada na parede
Deixai-me com a luz
Medida no meu ombro
Em frente do quadrado
Nocturno da janela (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 47).

Como se percebe, o escuro e o noturno nem sempre serão vistos de modo negativo, aparecendo, por vezes, como um desejo do eu, seja pela solidão, seja pelo silêncio, ou ainda como uma forma de ocultamento em face de um brilho que revela, evidencia e realça, mas também cega, confunde e aniquila:

E só então saí das minhas trevas:
Abri as minhas mãos como folhagens,
Intacta a luz brotava das paisagens,
Mas na doçura fantástica das coisas
As minhas mãos queimavam-se e morriam.

*Dia perfeito, inteiro e luminoso,
Dia presente como a morte — luz
Trespessando os meus olhos de cegueira.
Cada voz, cada gesto, cada imagem
Na exaltação do sol se consumia* (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 96, ênfase minha).

Tal oscilação, presente em toda a obra de Sophia e não apenas nos livros iniciais, como não pouco se tem repetido, faz parte de um processo que Carlos Mendes de Sousa reconhece como próprio da constante busca por equilíbrio e

harmonização empreendida pela poeta. Assim, “O ideal de harmonia perseguido na obra de Sophia sempre implicou avanços, recuos, oscilações de diversa ordem que dão conta do próprio caminho que visa a estabilização” (DE SOUSA, 2015, p. 55). Por isso, ainda nos dizeres do autor, “A consciência da incompletude, o tacteio, a sombra precedem a nitidez, a transparência, o equilíbrio” (DE SOUSA, 2015, p. 55).

Não se trata, pois, de maniqueísmos, mas de tensão e confronto. Ou, para fazer minhas as palavras de Pedro Eiras, para quem a presença dos deuses na obra de Sophia não está relacionada apenas com a busca de uma unidade perdida ou desejo de comunhão, mas apresenta também uma faceta noturna e um semblante terrível que não podem ser desconsiderados:

Não ignoro que há em Sophia a mais depurada *serenidade, simetria, equilíbrio, mas também o terror*. E não apenas terror do homem perante o homem, com a salvaguarda possível de uma serenidade olímpica, imutável, *os próprios deuses, direi agora, podem ser terríveis (cortados e cortantes)*: a cesura que separa para sempre nautas e *homines viatores* de cada casa primitiva abre-se nas mãos das Musas. Cantar é aceitar o corte da garganta: é uma arte mortal” (EIRAS, 2013a, p.198, ênfase minha).

Logicamente, em uma poesia cindida desse modo, cujo *Tempo dividido* é um dos mais fortes indícios dessa ruptura, é também evidente o desejo de reunião, sobretudo no tocante à dimensão sagrada na qual o eu projeta sua inteireza. Todavia, em face dos evidentes percalços enfrentados no itinerário dessa procura, pesa ainda a distância entre as naturezas humana e divina, pois, como visto, a perfeição projetada no *clarão* do apolíneo permanece tão distante quanto o deus que a representa, sem contar que a presença da luz não está isenta da treva que a tensiona.

Assim sendo, é igualmente importante voltar a atenção para a *sombra* que, sob a égide dionisiaca, representa também um universo inteiro de tensões e paradoxos, a fim de interrogá-la sobre o seu papel no ideal de Reis e de Sophia. Logicamente, a ideia do noturno assinalado por Dioniso não precisa ser entendida necessariamente como contrária à solaridade de Apolo, tal qual comumente se faz – principalmente depois de Nietzsche – mas, sim, como uma espécie de outra face da mesma moeda, mais “negativa”, à falta de palavra melhor, sem que isso signifique, entretanto, inferioridade, servindo, antes, para marcar a *diferença* entre uma postura e outra. Pois que é exatamente disso que se trata, diferença, e não exclusão, de modo que um forte indício dessa perspectiva encontra apoio nas relações entre os dois deuses presentes no próprio mito de Delfos, segundo o qual, quando, no inverno, Apolo partia rumo à

terra dos Hiperbóreos⁶⁴, era Dioniso quem ocupava temporariamente o seu lugar na cidade sagrada.

Além disso, embora não seja um deus da profecia como o Apolo oracular, o dom da adivinhação também não é estranho a Dioniso, pois conforme consta em *As bacantes*, de Eurípides, considerado um dos melhores registros que chegou até nós a respeito do culto dionisiaco,

*Diôniso é um profeta,
e assim os seus delírios são divinatórios;
por isso, quando ele penetra fortemente
em nosso corpo, embriagando-nos, revela
o que ainda está por vir* (EURÍPIDES, 2002, p. 216, ênfase minha).

Irmão de Apolo pelo lado paterno, é certo que em muitos aspectos o deus do vinho se distancia significativamente da divindade solar. Enquanto Apolo foi uma espécie de legislador do mundo grego, Dioniso foi considerado como uma ameaça à ordem e à harmonia estabelecidas, por fazer aflorar o que há de mais profundo, obscuro e primitivo na consciência humana, conforme explica Eliade, “Mais do que qualquer outro Olímpico, esse deus jovem não deixará de satisfazer plenamente os seus fiéis através de novas epifanias, de mensagens imprevistas e de esperanças escatológicas” (ELIADE, 1978, p.217).

Sem mais delongas, portanto, passemos a investigar como o mito de Dioniso é tratado pela ótica dos dois poetas.

4.1 O deus que passa

Na obra de Sophia existem oito menções explícitas a Dioniso, sendo que desse total, em cinco poemas o deus aparece diretamente nominado, como é o caso de “Evohé Bakkos” e “Sinal de Ti”, ambos em *Poesia*, “Dionysos”, em *Dia do Mar*, bem como “O Minotauro”, e “Ariane em Naxos”, ambos em *Dual*. Nas outras três composições, “Ménades”, “As Parcas” e “O poeta sábio”, todas em *Musa*, é possível

⁶⁴ A respeito de uma das versões do nascimento de Apolo e de sua relação com os Hiperbóreos, Pierre Grimal comenta: “No momento em que Leto o pôs no mundo, na ilha de Delos, cisnes sagrados deram voando sete voltas em torno da ilha porque se estava no sétimo dia do mês. Depois os cisnes o levaram para o país deles, à beira do Oceano e junto dos Hiperbóreos, que viviam sob um céu sempre limpo. Ele permanecerá ali durante um ano recebendo homenagens dos habitantes e, por volta da metade do verão, voltará à Grécia em meio a festas e cantorias. A cada ano se celebra, em Delfos, a chegada do deus. Foi em Delfos, com efeito, que Apolo se estabeleceu ao retornar” (GRIMAL, 2010, p. 42-43).

perceber a presença do mito pela alusão às ménades, nome dado ao delirante e frequentemente enfurecido cortejo de mulheres que acompanhava Dioniso prestando-lhe culto por meio de cantos, danças e sacrifícios. Todavia, a relação de Sophia com o deus não se restringe a esses poemas, aparecendo também em uma série de outras composições nas quais, embora a divindade não seja evocada de maneira direta, quando analisados em perspectiva, revelam caracteres muito próprios do mito dionisiaco, como é o caso da dança, da possessão, do vinho, da gruta, do pinhal, da hera, da despersonalização e, obviamente, como uma espécie de fio condutor, a presença das sombras e da noite.

No caso da poesia de Ricardo Reis, curiosamente, ao contrário de Apolo, cuja presença é explicitada inúmeras vezes pelo heterônimo, Dioniso não é evocado nominalmente em nenhum momento, havendo apenas uma única menção direta ao “passar das bacantes”, na ode “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Essa espécie de recusa ou afastamento em relação a Dioniso, embora possa causar um estranhamento inicial, posto que o próprio Reis é um partidário de todos os deuses sem diferenciação, soa bastante coerente com a proposta ricardiana. Se levarmos em conta o já mencionado esforço do heterônimo para viver sob um rígido esquema de contenção e autodomínio que exige não apenas uma disciplina estética – visível pela própria linguagem e forma da ode – mas também moral e afetiva, torna-se fácil compreender os motivos desse distanciamento. Sendo Dioniso um deus da embriaguez, da loucura e dos excessos, é natural que Reis enxergue nele uma espécie de contrário a sua tão austera visão de mundo. Mas uma vez que se trata de Ricardo Reis, não é difícil intuir que mesmo essa negação, tão ajustada a seus ideais, não está livre de tensões e paradoxos, como, de saída, demonstra a mencionada ode:

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo,
E ao beber nem recorda
Que já bebeu na vida,
Para quem tudo é novo
E imarcescível sempre.

Coroem-no pâmpanos, ou heras, ou rosas volúteis,
Ele sabe que a vida
Passa por ele e tanto
Corta à flor como a ele
De Átropos a tesoura.

Mas ele sabe fazer que a cor do vinho esconda isto,
Que o seu sabor orgíaco
Apague o gosto às horas,

*Como a uma voz chorando
O passar das bacantes.*

E ele espera, contente quase e bebedor tranquilo,
E apenas desejando
Num desejo mal tido
Que a abominável onda
O não molhe tão cedo (REIS, 2007, p. 60, ênfase minha).

Nessa ode, o verso inicial alude à moderação epicurista, sobretudo no que diz respeito ao terceiro dos quatro remédios filosóficos (o *tetrapharmákos*⁶⁵) prescritos por Epicuro para o estabelecimento das condições necessárias para uma vida plena e feliz. Nas palavras do filósofo: “O limite da amplitude dos prazeres é a supressão de tudo que provoca dor. Onde estiver o prazer e durante o tempo em que ele ali permanecer, não haverá lugar para a dor corporal ou o sofrimento mental, juntos ou separados” (EPICURO, 2010, p. 16).

Limitando o contentamento apenas em relação ao que o mundo oferece para a contemplação, Reis procura seguir o ideal do sábio epicurista, sem ultrapassar nenhuma fronteira que possa gerar dor. Essa sabedoria da moderação e do contentamento aliada à resignação estoica, porém, parecem pouco funcionar diante dos motivos apresentados na própria ode para justificar a escolha desse tipo de parcimônia, pois, conforme comenta Haquira Osakabe, no caso de Reis, “tanto a aceitação estoica da desgraça quanto a ‘indiferença’ epicurista, que resulta na complexa ausência da emoção, são formas disfarçadas do forte sentimento de tédio a que se associa o espírito finissecular (OSAKABE, 2002, p. 115).

Mediante essa perspectiva, pode-se afirmar a respeito de Reis uma série de coisas, mas jamais que ele seja alguém que se contenta com o espetáculo do mundo. Muito pelo contrário. Diferente do olhar “nítido como um girassol” (CAEIRO, 1977, p. 204) alegado por Caeiro, por exemplo, que lhe permite andar tranquilamente pelas estradas observando as coisas como elas são, a visão de Reis é tão maculada pela excessiva lucidez com que enxerga as coisas e os seres que, embora o neoclássico se autointitule seu discípulo, termina por se distanciar significativamente do ideal de “olhar para o mundo e estar de acordo”, preconizado pelo mestre, conforme se lê no segundo poema de *O guardador de rebanhos*:

⁶⁵ Para análise mais detalhada desse tema vide o capítulo “O poeta à margem do jardim – O epicurismo”, da referida dissertação de mestrado desenvolvida por mim, em 2013, intitulada *A flauta antiga sorrindo chora: tensões e paradoxos na poética neoclássica de Ricardo Reis*. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/30516?show=full>.

II

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no Mundo como num malmequer,
 Porque o vejo. Mas não penso nele
 Porque pensar é não compreender...
O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
 Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
 Mas porque a amo, e amo-a por isso,
 Porque quem ama nunca sabe o que ama
 Nem sabe porque ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,
E a única inocência é não pensar... (CAEIRO, 1977, p. 204-205, ênfase
 minha).

Reis bem que tenta se portar tal qual a criança que contempla o mundo pela primeira vez. Falta-lhe, contudo, essa espécie de olhar inocente do mestre, sem o qual não lhe é possível sequer fingir que não está pensando. Consciente da própria impossibilidade, Reis projeta o contentamento em uma figura externa a si mesmo, ou seja, no sábio. Isso porque, no fundo, o poeta sabe que jamais conseguirá atingir um tal estado de equilíbrio e despojamento, a ponto de esquecer “a abominável onda”, sempre em vias de o molhar “tão cedo”. Diferente dele mesmo, o sábio seria capaz de beber sem recordar que alguma vez bebeu na vida, o que, em outras palavras, significa viver plenamente a novidade do instante, sem compará-lo a uma experiência passada e tampouco projetá-lo em relação a qualquer perspectiva futura. A quem consiga portar-se desse modo, realmente, o que existe é apenas o momento, coroado de heras ou pâmpanos – atributos específicos do mito dionisíaco – sem que haja qualquer preocupação com a terrível tesoura de Átropos ameaçando cortar o fio da vida, seja das flores, seja dos homens. E se ainda assim restarem motivos para temor,

tal sábio consegue “fazer que a cor do vinho esconda isto/ Que o seu sabor orgíaco/ Apague o gosto às horas”. Não é o caso de Reis. Para ele, o passar das bacantes é incapaz de apagar a voz chorando, de modo que o lamento será sempre mais alto que os cantos de Evoé.

Incapaz de manter os olhos no presente, na realidade, toda vez que o poeta se volta verdadeiramente para o instante é apenas para se dar conta que ele passa. Por isso, ao olhar para os campos, por exemplo, no lugar do espetáculo do mundo, tudo o que ele vê e sente se reduz à antevisão da morte e ao sofrimento antecipado dessa certeza:

Tarda o verão. No campo tributário
Da nossa sprança, não há sol bastante,
Nem se speravam as que vêm, chuvas
Na estação, deslocadas.
Meu vão conhecimento do que vejo
Com o que é falso se contenta, a noite [?]
Em pouco dando à conclusão factícia
Do moribundo tudo (REIS, 2007, p. 172).

Como se percebe, na visão de Reis, diante do espetáculo do mundo, por mais agradável que ele possa parecer, é preciso jamais se deixar iludir, pois

*Doce é o fruto à vista, e à boca amaro,
Breve é a vida ao tempo e longa à alma,
A arte, com que todos,
— Ora sem saber virando o copo vil,
Ora, enchendo-o, cientes — nos ousamos,
Chegada a noite, despir (REIS, 2007, p. 165, ênfase minha).*

E uma vez que, conforme comenta Eduardo Lourenço, “A consciência como actividade ou acto nadificante tem em Reis a sua elegia, a mais triste e melancólica das elegias que o tom épico da ode não consegue disfarçar” (LOURENÇO, 1981, p. 66), tal perspectiva levará o poeta a proferir um conselho bastante diverso do conclame ao espetáculo do mundo anteriormente referido:

Não batas palmas diante da beleza
Não se sente a beleza demasiado.
Saibamos como os deuses
Sentir divinamente.

Ao ver o belo, lembra-te que morre.
E que a tristeza desse pensamento
Torne elevada e calma
A tua admiração.

E se é estátua ou de Píndaro alta estrofe
Em quem teus olhos são abandonados
Não te esqueças de que essa
Beleza não é viva.

*Sempre ao belo uma coisa há de faltar
Para que seja triste contemplá-lo
E nunca se poder
Bater palmas ao vê-lo...* (REIS, 2007, p. 83, ênfase minha).

Se o conselho é para não se admirar tanto com a beleza a ponto de querer aplaudi-la, mas apenas contemplá-la e lembrar da morte iminente, como é possível que qualquer pessoa – seja sábia ou não – se dê por contente com tal espetáculo do mundo? Não sem razão o critério ideal para a contemplação é estabelecido no domínio dos deuses – “Saibamos como os deuses/ Sentir divinamente” – pois sendo eles imortais, ao verem o belo, não precisam se lembrar de que morrem. Como se nota, a condição imposta é impossível para a medida humana, que nenhuma arte – “se é estátua ou de Píndaro” – pode alterar. Essa é, pois, uma das interpretações possíveis para o sentido da “falta” sempre presente nas coisas belas, cuja contemplação, no lugar de agradar, apenas se torna uma fonte a mais de tristeza para o poeta. Assim, ao contrário do sábio que se deixa embriagar pelos efeitos do vinho e não pensa na vida que passa, Reis nunca se deixará levar ao ponto de uma tal inconsciência.

Bem considerado, o que há nele é a postura do “contente quase”, que justamente por ser “quase” não é verdadeiramente “contente”, sendo, antes, aquele que deseja, “num desejo mal tido/ Que a abominável onda/ O não molhe tão cedo”. Em outras palavras, o simples fato de *esperar que algo não aconteça* já o coloca em um constante e aflitivo estado de alerta que anula toda a alegria do presente, uma vez que não é possível saber quando, de fato, virá essa onda fatal. Conforme as palavras de Eduardo Lourenço:

Versão correlata e dialética do presente eterno de Caeiro transportada agora para a vivência do efêmero, Reis é o outro lado da tapeçaria do Mestre, o qual por seu turno é a anti-Penélope da única Penélope sem mais teia que desfiar que a do sentimento incurável do esplendor-horror do sentido nenhum da vida (LOURENÇO, 1983, p. 231).

Uma vez que Reis “está tão preocupado pelo futuro que se vê obrigado a *desvitalizar o presente*” (OLIVEIRA E SILVA, 1985, p. 109, ênfase minha), é natural

que sua poética passe ao largo da faceta mais desregrada do espírito dionisiaco, limitando-se apenas a evocar o deus indiretamente pela já referida imagem do “passar das bacantes”. Curiosamente, porém, embora não chegue a desenvolver o tema, ao se referir ao famoso cortejo das adoradoras de Baco, Reis enfatiza o caráter semovente da divindade em contraste com o estatismo apolíneo. Obviamente, isso não quer dizer que Apolo permaneça sempre no mesmo lugar – afinal, é ele o responsável por conduzir o carro que marca o avanço do tempo. Ademais, sendo ele o deus da música e condutor das Musas, é natural que também esteja atrelado a certas expressões da dança. Todavia, enquanto a pitonisa profere seus oráculos sentada e imóvel sobre o *ômphalós*, as bacantes, quando inspiradas por Dioniso, são tomadas por uma movimentação frenética e violenta, embalada pelos característicos gritos de Evoé, como se nota a partir da injunção descrita pelo Coro na peça de Eurípides:

CORO

Ao som de muitos gritos de Evoé
 estronda sua voz: "Vamos, Bacantes!
 Vamos, Bacantes! Vamos! Cintilando
 como as águas do Tmolo, cheias de ouro,
 cantai uníssonas vosso Diôniso
 ao som dos ruidosos tamborins
 - Evoé, Evoé -, vosso deus báquico,
 reiterando seus apelos frígios,
 seus gritos, enquanto a flauta sonora,
 a flauta sacrossanta, entoa em solo
 a ária consagrada, impondo o ritmo
 à tresloucada carreira das Mênades
 em direção aos montes!" Parecendo
 uma potrinha alegre junto à mãe
 nos verdes prados, a Bacante pula
 e corre sem deter os pés ligeiros (EURÍPIDES, 2002, p. 210).

Segundo Mircea Eliade, “tais frenesis revelam uma comunhão com as forças vitais cósmicas que só se podiam interpretar como uma possessão divina” (ELIADE, 1978, p. 208). Evidentemente, no caso de Reis, a palavra “frenesi” não se aplica do mesmo modo que n’*As Bacantes* e tampouco em *Sophia* porque a todo excesso o poeta buscará sempre impor algum tipo de travo que, disfarçado sob o nome de disciplina, serve como um modo de reprimir quaisquer impulsos que lhe fujam ao controle e ponham em risco o domínio da vontade.

Resguardando-se as inúmeras diferenças apontadas e as ainda por explorar, um ponto de contato interessante entre *Sophia* e *Reis* no tocante ao mito dionisiaco

encontra-se justamente nessa qualidade de “passante” atribuída ao deus. No poema “Sinal de Ti” – a ser analisado no próximo capítulo – por exemplo, enquanto Apolo “floresce nas manhãs”, “É Dionysos quem passa nas estradas” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 82). Inserido em um contexto maior de negação do cristianismo, esse poema confirma o “passar na estrada” como uma importante chave de leitura do mito dionisíaco em Sophia, repetido em um dos poemas que tem por título justamente o nome do deus:

DIONYSOS

Entre as árvores escuras e caladas
O céu vermelho arde,
E nascido da secreta cor da tarde
Dionysos passa na poeira das estradas.

A abundância dos frutos de Setembro
Habita a sua face e cada membro
Tem essa perfeição vermelha e plena,
Essa glória ardente e serena
Que distinguia os deuses dos mortais (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 45, ênfase minha).

Como “Apolo Musageta”, o poema “Dionysos” tem o mérito de fazer uma espécie de síntese de alguns dos principais atributos do deus conforme compreendidos por Sophia, a começar pela determinação dos locais relacionados a ele. Enquanto Apolo é um deus do cânon, da medida e do ar, situado em um horizonte claro, mas distante, Dioniso, ao contrário, aparece relacionado com o terrestre, com o escuro e com a vermelhidão da tarde. Como se nota pelo fato de ter “nascido da secreta cor da tarde”, Dioniso não é totalmente claro, nem completamente escuro, mantendo a lógica do meio-termo igualmente vista em Apolo.

Tal como os demais deuses nascidos “como um fruto, da paisagem” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 46), Dioniso faz-se visível justamente porque “passa na poeira das estradas”. O uso do plural para se referir ao substantivo estrada é também um indicador do que posteriormente será abordado por Sophia em termos de multiplicidade, pois Dioniso não é um deus de um único caminho e uma de suas primeiras falas n’*As bacantes* diz respeito justamente a esse fator. No motivo da peça, tão logo se faça conhecer e estabeleça seus ritos em Tebas, sua intenção é continuar a longa viagem que vinha empreendendo desde a região da Lídia:

DIÔNISO

Cruzei a Lídia e sua terra aurífera
 e as planícies da Frígia e viajei
 para os ensolarados planaltos da Pérsia,
 e a Bactriana com suas muitas cidades
 bem defendidas por muralhas altaneiras,
 e a Média, gelada durante o inverno,
 e até o extremo da Arábia Feliz,
 e toda a Ásia, enfim, cujo limite
 são as ondas salgadas, com suas cidades
 cercadas por belas muralhas, onde os gregos
 se misturaram com diversas raças bárbaras.
 A primeira cidade grega que visito
 é esta aqui. Em muitas regiões distantes
 organizei meus coros, implantei meus ritos,
 para manifestar-me aos homens como um deus.
 A minha preferida entre as cidades gregas
 é Tebas, onde já se ouviram meus clamores.
 [...]

*Depois de acertar tudo como quero aqui,
 dirigirei meus passos a outros lugares
 e me darei a conhecer em toda parte* (EURÍPIDES, 2002, p. 205-207, ênfase
 minha).

Como se sabe, o principal argumento d'*As bacantes* está na intenção de Dioniso de punir suas tias Agave e Autônoe, irmãs de sua mãe, Semêla, pelo fato de terem dito que esta não se unira a Zeus, mas, sim, a um mortal, o que, por consequência teria gerado um homem comum e não um deus, como é o caso de Dioniso. Dando início ao seu plano de vingança, em primeiro lugar, Dioniso enlouquece todas as mulheres de Tebas, fazendo com que se dirijam ao monte Citerão para prestar-lhe culto:

DIÔNISO

De fato, *as irmãs de minha querida mãe,*
 que em primeiro lugar deveriam poupar-me
 de tal insulto, *declararam que eu, Diôniso,*
não sou filho do grande Zeus e que Semele,
ludibriada por um amante mortal
e mal aconselhada pelo próprio Cadmo,
havia atribuído seu pecado ao deus.
Em altos brados elas proclamavam que,
se Zeus a fulminou, foi para castigá-la
por ter tido a idéia de vangloriar-se
de amores com um deus. Por isso compeli
 todas as mulheres de Tebas a deixarem
 seus lares sob o aguilhão de meu delírio.
 E agora, vítimas da mente transtornada,
 elas passaram a morar nos altos montes,
 usando apenas a roupagem orgiástica.
 Longe de suas casas e como dementes,
 elas misturam-se com as filhas de Cadmo
 em cima dos rochedos e sob os pinheiros
 perenemente verdes. [...] (EURÍPIDES, 2002, p. 206, ênfase minha).

Ademais, Dioniso deseja punir Penteu, filho de Agave, por se recusar a prestar-lhe o devido culto. Como igualmente se sabe, por tal ofensa, Penteu terminará por padecer despedaçado pela própria mãe que, transtornada pelo delírio báquico, tomá-lo-á por um filhote de leão.

Retomando o poema “Dionysos”, é interessante notar, além do espaço geográfico, o escopo temporal evocado por Sophia, associando Dioniso à “abundância dos *frutos* de Setembro”, como parte integrante de seu corpo divino. Como divindade terrestre, Dioniso era, de fato, também associado a Deméter (Ceres para os romanos), deusa da agricultura, das colheitas e do trigo – logo, dos frutos – cujo rapto da filha, Perséfone, por Hades, constitui um dos núcleos dos Mistérios de Elêusis⁶⁶, pequena pólis próxima a Atenas nas quais eram celebrados os ritos em honra às duas deusas. Relacionado ao mês de Setembro, marco da passagem do outono para o inverno na Europa, Dioniso também se relaciona a um tempo de transição. Nas palavras de Eliade, “Através de suas epifanias e ocultações, Dioniso revela o mistério – e a sacralidade – da conjugação entre a vida e a morte. Revelação de natureza religiosa, uma vez que é efetuada através da própria presença do deus” (ELIADE, 1978, p. 202).

⁶⁶ O mito de Deméter e Perséfone é sintetizado por Pierre Grimal nos seguintes termos: “Deméter, irmã de Zeus, filha de Cronos e de Reia, é dona de uma das mais belas e emocionantes lendas da mitologia helênica. Dizia-se que Zeus se unira a ela e lhe dera uma filha chamada Perséfone, que crescia feliz entre as Ninfas, na companhia das outras filhas de Zeus. Ela colhia, um dia, flores na planície de Enna, na Sicília – ou então perto de Eleusis, na Ática, ou então na planície de Cnossos, em Creta, que são lugares onde se cultivava o trigo – no momento em que a jovem se curvava para colher um narciso, a terra se entreabriu e dela saiu um deus sobre uma quadriga puxada por dragões. Era Hades, o irmão de Zeus, que se apaixonara por Perséfone e, com a cumplicidade do irmão, decidira raptá-la. Perséfone foi arrastada para os Infernos, mas, ao desaparecer, soltou um grande grito. Deméter escutou o grito da filha e, com o coração cheio de angústia, começou a procurá-la. Foi impossível encontrar Perséfone. Por nove dias e nove noites, sua mãe, sem se alimentar, sem beber nem se banhar, errou pelo mundo com um archote em cada mão. No décimo dia, ela encontrou a deusa Hécate, que também ouvira o grito; chegara até a avistar o raptor, mas não pudera reconhecê-lo, pois ele tinha a cabeça envolta em sombras. Finalmente, o Sol, que vê tudo, comunicou a verdade à mãe desolada. Cheia de raiva, a deusa decidiu não voltar mais para o céu e não cumprir mais suas funções divinas até que lhe devolvessem a filha. Adotou o aspecto de uma velha e foi para Eleusis. [...] Como o exílio voluntário de Deméter tornava a terra estéril e perturbava a ordem do mundo, Zeus decidiu devolver-lhe a filha. Foi, pois, encontrar Hades e lhe ordenar que Perséfone fosse restituída. No entanto, isso não era mais possível. Com efeito, a moça rompera o jejum e, no jardim do rei dos Infernos, comera um grão de romã. Estava, desse modo, definitivamente ligada ao mundo infernal. Foi preciso se chegar a um acordo. Deméter retomaria seu lugar sobre o Olimpo, e Perséfone dividiria seu tempo entre ela e os Infernos. É assim que, a cada primavera, Perséfone escapa do mundo subterrâneo e sobe em direção à luz com os primeiros brotos que saem dos sulcos da terra, para se refugiar novamente nas sombras na época da sementeira. Porém, durante todo o tempo em que fica separada de Deméter, o solo é estéril, e é a estação triste do inverno. Essa lenda adquiriu diversas formas locais e se intrincoou com uma infinidade de episódios [e] terminou servindo de ‘suporte’ para os mistérios que se celebravam em Eleusis, onde se representava para os iniciados uma versão esotérica carregada de simbolismo” (GRIMAL, 2010, p. 54-56).

No poema, a perfeição divina de Dioniso é qualificada como “vermelha e plena” que, junto com a “glória ardente e serena”, “distinguia os deuses dos mortais”. Esse vermelho, como uma cor quente, presta-se, junto com o amarelo apolíneo e o laranja crepuscular, a transmitir a ideia de calor associado ao sol, ao fogo e ao sangue, elementos de extrema importância no mito dionisíaco – embora se trate de uma divindade nomeadamente noturna. Quanto ao sol e ao fogo, basta lembrar que o nascimento precoce de Dioniso se deve justamente porque Sêmele, induzida pelos ardis de Hera, enciumada com mais uma infidelidade de Zeus, pede ao pai dos olímpicos que se mostre em todo o seu esplendor. Como o humano não é passível de suportar a manifestação plena dos eternos, a jovem filha de Cadmo padece fulminada. Na versão mais corrente do mito, entre as cinzas da mãe, restou apenas o feto de Dioniso, cuja metade divina lhe garantiu a sobrevivência aos raios do pai. Sem saber direito o que fazer, mas desejoso de preservar a criança, Zeus, então, costura-o em sua própria coxa, onde se completa a gestação e Dioniso, o “duas vezes nascido”, assume definitivamente a condição plena enquanto deus.

Assim, pela própria natureza de sua concepção, a identidade de Dioniso apresenta um caráter ambíguo e multivalente. Nesse sentido, já nos versos finais do poema de Sophia, um dos aspectos paradoxais do mito dionisíaco aparece interpretado justamente a partir do fato de que, enquanto deus, Dioniso é um ser perfeito glorioso, mas dotado de uma glória ao mesmo tempo ardente e serena, que separa a natureza humana da essência divina.

Seguindo o mote da passagem pelas estradas, como uma característica notadamente dionisíaca, é possível perceber que Sophia retoma o tema em uma série de outros poemas, presentes sobretudo nos dois primeiros livros, a começar por um deles que se inicia não pela nomeação do deus, mas por um ato indagativo:

Quem és tu que assim vens pela noite adiante,
Pisando o luar branco dos caminhos,
Sob o rumor das folhas inspiradas?

A perfeição nasce do eco dos teus passos,
E a tua presença acorda a plenitude
A que as coisas tinham sido destinadas.

*A história da noite é o gesto dos teus braços,
O ardor do vento a tua juventude,
E o teu andar é a beleza das estradas* (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 52, ênfase minha).

Exceto pela nomeação explícita, a invocação desse “tu” que vem pela noite apresenta basicamente os mesmos caracteres do poema “Dionysos”, anteriormente analisado. A começar pelo fato de o eu-lírico se dirigir a uma presença que se move pelos caminhos da noite, domínio dionisiaco por excelência, é lícito suspeitar que se trata de uma interpelação direta da poeta à deidade. Com efeito, embora as grandes festas dionisiacas da antiguidade acontecessem durante o dia, a atuação do deus se liga diretamente à dimensão noturna, como se nota pela resposta do próprio Dioniso aos questionamentos de Penteu:

PENTEU
Celebram-se esses ritos à noite ou de dia?
DIÔNISO
Principalmente à noite; as trevas são sagradas.
PENTEU
Nessa armadilha cairão nossas mulheres.
DIÔNISO
O dia também vê ações indecorosas (EURÍPIDES, 2002, p. 224).

Ademais, esse “tu” evocado apresenta também características como a perfeição nascida do movimento da caminhada, bem como a capacidade de acordar a plenitude adormecida das coisas. Somado a isso, a própria noite aparece inscrita nos gestos dessa presença, cujo “ardor” e “juventude” fecham o quadro da beleza que passeia pelas estradas. Tal presença, no poema imediatamente seguinte da mesma obra aparece caracterizada não apenas com o poder de afetar a dinâmica da paisagem e das coisas, mas também dos seres que a espreitam:

Aquelas que exaltadas e secretas
À janela espreitaram inquietas
O rumor do poente nas estradas,
Julgaram vir de ti essa passagem
Contida na beleza da paisagem.
Solitárias mordendo a sua fome
Percorrem o silêncio dos jardins
E vão gritando às sombras o teu nome (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 5, ênfase minha).

Embora o poema não as apresente de modo explícito, a julgar pelos paralelos já traçados, não é difícil perceber que o demonstrativo “aquelas” com que se inicia o poema pode se referir perfeitamente às exaltadas e impacientes bacantes que espreitam inquietas a vinda do deus, ansiosas por prestar-lhe o culto. Além disso, essa visão pode ser justificada pelo fato de Dioniso ser um deus bastante inclusivo para o

período, dado que seu cortejo de mênades era composto essencialmente por mulheres, embora o deus não fizesse qualquer distinção entre seus devotos, sejam homens, mulheres, jovens ou idosos. Conforme explica o mitógrafo Aneo Cornuto, para Dioniso “Se le representa lo mismo como joven que como anciano porque se adecuía a cualquier edad, si bien los jóvenes recurren a él de forma más impetuosa, con mayor suavidad los ancianos” (CORNUTO, 2009, p. 262).

Essa perspectiva é confirmada também pela fala do velho Tirésias, ao caminhar junto do também idoso Cadmo rumo ao monte Citerão, a fim de se juntarem às mênades para que também eles possam prestar os devidos louvores:

TIRÉSIAS

[...] Muitos dirão

- sei muito bem - que estou faltando com o respeito
aos meus cabelos brancos, eu, velho decrépito,
dançando coroadado de ramos de hera.

*O deus, porém, não faz a menor distinção
entre as idades; são iguais jovens e velhos
em seus sagrados coros; ele quer apenas
receber homenagens de todos os crentes,
pois em seu culto não há discriminações* (EURÍPIDES, 2002, p. 212, ênfase
minha).

No poema de Sophia, as mulheres aparecem “solitárias mordendo a sua fome”, fome esta que pode ser facilmente interpretada como o desejo de comunhão e liberdade oferecidas pelo deus. Na visão de Walter Otto, a identificação com certas passagens nas quais Dioniso sofre com a perseguição, é maltratado e se vê excluído em certas regiões ajuda a explicar a adesão e a predominância do público feminino em seus cultos:

Las mujeres que sirven a Dioniso se identifican, en sus actos y en sus sufrimientos, con las compañeras que en el mito se encuentran irremisiblemente ligadas a él. Así como éstas fueron cruelmente perseguidas en la leyenda de Licurgo, que conocemos de la *Ilíada* — y otros muchos mitos que nos hablan de su miseria y su padecer —, también en los cultos dionisiacos encontramos la persecución y el maltrato infligido a las mujeres (OTTO, 2001, p. 20).

A passagem da *Ilíada* aludida por Walter Otto é contada por Homero na boca de Diomedes, o Tidida, no momento em que este avista Hipóloco no meio da batalha e, impressionado com a coragem e o ardor do troiano, julga estar diante de um deus. Consciente de que nenhum mortal deve se atrever a enfrentar os eternos, posto que o castigo é certo e terrível, Diomedes recorda-se do episódio em que Dioniso é

perseguido por Licurgo, bem como da consequente punição sofrida em virtude da ofensa. Tendo isso em mente, o guerreiro grego decide primeiro se assegurar de quem realmente se trata antes de se dispor a enfrentá-lo:

“Homem de grande valor de que estirpe mortal te originas?
Ainda não tive ocasião de te ver nas batalhas que aos homens
glória concedem; no entanto os demais em coragem superas
pois vens agora enfrentar minha lança de sombra comprida.
Os que se medem comigo são filhos de pais sem ventura.
Mas se um dos deuses tu fores que moram no Olimpo vastíssimo
sabe que contra os eternos não quero em combate medir-me.
Nem mesmo o filho de Driante Licurgo valente mui longa
vida alcançou por haver contra os deuses celestes lutado.
*Ébrio uma vez de Diónisos ele as amas violento repele
do sacro monte de Nisa. Tomadas de medo indizível
quando o homicida Licurgo contra elas brandiu a aguilhada
os tirsos jogam no chão. Aterrado nas ondas marinhas
corre Diónisos a lançar-se onde trémulo Tétis ao seio
o recolheu que assaz medo sentia do herói com seus gritos.*
Mas depois disso contra ele irritaram-se os deuses felizes
tendo-o cegado Zeus Crónida. A vida bem curta ele teve
por se ter feito odioso aos eternos que moram no Olimpo.
Por isso tudo não quero lutar contra os deuses beatos.
Mas se ao contrário és humano e te nutres dos frutos da terra
chega-te e logo hás-de ver-te por certo no extremo funesto” (HOMERO,
2015a, *Ilíada*, p. 158-59, ênfase minha).

Como se vê, a relação de Dioniso com as mulheres é bastante estreita, não só porque, assim como as suas servas, ele também foi perseguido, mas porque é uma deusa – Tétis, a futura mãe de Aquiles – quem o socorre em seu momento de desventura. Essa versão do mito, narrada por inúmeros outros mitógrafos, representa, no entender de Eliade, um dos enigmas no tocante a Dioniso – um deus se deixando acuar por um mero mortal – e que aponta para uma visão diferente e distante da natureza dos grandes deuses gregos do Olimpo, mas que, ao mesmo tempo, ajuda a compreender os motivos pelos quais os gregos do período relutavam em aceitá-lo. Tal perseguição, para o autor, exprime de modo dramático a resistência contra a maneira de ser e a mensagem de Dioniso, “pois a experiência religiosa que suscitava punha em risco todo um estilo de vida e um universo de valores. Tratava-se, sem dúvida, da supremacia, ameaçada, da religião olímpica e de suas instituições” (ELIADE, 1978, p. 201).

Por fim, no referido poema de Sophia, tanto quanto o deus, “Dioniso coroado de hera, o que grita alto” (HOMERO, 2010, p. 340), as mulheres que se veem solitárias e famintas, ao percorrerem o silêncio da noite, “vão gritando às sombras” o nome de

uma presença que lhes venha em socorro e que um pouco mais adiante, torna a ser evocada “Como uma flor vermelha”:

COMO UMA FLOR VERMELHA

À sua passagem a noite é vermelha,
E a vida que temos parece
Exausta, inútil, alheia.

Ninguém sabe onde vai nem donde vem,
Mas o eco dos seus passos
Enche o ar de caminhos e de espaços
E acorda as ruas mortas.

Então o mistério das coisas estremece
E o desconhecido cresce
Como uma flor vermelha (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 55).

Em contraste com a clara perfeição da inteireza matinal apolínea, essa passagem associada à noite vermelha, para Helena Malheiro, é uma das evidências da presença de Dioniso na obra de Sophia, aqui vista “como uma sombra, a tracejado, presidindo aos desastres da alma e à ausência de inteireza” (MALHEIRO, 2008, p. 167). Isso porque, embora seja um deus fortemente associado à libertação e ao feminino, tal característica não significa que a presença de Dioniso esteja isenta de tensões e tampouco elimine o abismo entre homens e deuses. No caso desse poema, a presença do deus, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que “enche o ar de caminhos e de espaços” e “acorda as ruas mortas”, torna ainda mais perceptível “o mistério das coisas”, reforçando, assim, o quão pouco é dado ao homem conhecer a respeito de quaisquer que sejam os deuses.

4.2 “Através das ramagens inspiradas”

Mesmo sendo uma divindade noturna e facilmente associada ao terrestre, Dioniso também traz consigo uma parcela do elemento água, a respeito do qual é esclarecedor o comentário de Walter Otto: “En el dionisiaco elemento de lo húmedo no sólo habita la fuerza conservadora de vida, sino también la creadora y nutricia, y así, se derrama, cual semilla, por todo el mundo animal y humano” (OTTO, 2001, p. 121). Tal perspectiva não é desconhecida de Sophia, como se observa no poema “Jardim do Mar”:

JARDIM DO MAR

Vi um jardim que se desenrolava
 Ao longo de uma encosta suspenso
 Milagrosamente sobre o mar
 Que do largo contra ele cavalgava
 Desconhecido e imenso.

Jardim de flores selvagens e duras
 E cactos torcidos em mil dobras,
 Caminhos de areia branca e estreitos
 Entre as rochas escuras
 E, aqui e além, os pinheiros
 Magros e direitos.

Jardim do mar, do sol e do vento,
 Áspero e salgado,
 Pelos duros elementos devastado
 Como por um obscuro tormento:
 E que não podendo como as ondas
 Florescer em espuma,
 Raivoso atira para o largo, uma a uma,
 As pétalas redondas
 Das suas raras flores.
 Jardim que a água chama e devora
 Exausto pelos mil esplendores
 De que o mar se reveste em cada hora.

Jardim onde o vento batalha
 E que a mão do mar esculpe e talha.
 Nu, áspero, devastado,
 Numa contínua exaltação,
 Jardim quebrado
 Da imensidão.
 Estreita taça
 A transbordar da anunciação
 Que às vezes nas coisas passa (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 28-29).

Essa prodigiosa visão de um jardim suspenso sobre o mar nada tem do jardim edênico sobre o qual nos deteremos no próximo capítulo. Pela própria descrição feita, sobretudo na segunda estrofe, na qual a imagem de “flores selvagens e duras”, bem como “as rochas escuras” e “os pinheiros magros e direitos”, percebe-se que não se trata do paraíso idílico do qual Adão e Eva foram expulsos, descrito como um lugar onde “O Senhor Deus fez brotar da terra toda sorte de *árvores, de aspecto agradável, e de frutos bons para comer*” (BÍBLIA, Gênesis, 2, 9, ênfase minha).

No poema, o jardim antevisto pelo eu-lírico apresenta-se como um local onde crescem as ásperas flores primaveris, como o cacto e o pinheiro, este último, um claro símbolo dionisíaco, por ser a pinha, junto com a hera e o pâmpano, um dos elementos que compunham o tirso, bastão empunhado pelo deus e pelas bacantes, tanto nos cultos quanto na guerra. Além disso, esse jardim aparece como um espaço no qual

potências como a água e o vento se manifestam em toda a sua violência primitiva, de modo que as flores que o enfeitam perdem a sua unidade, são despedaçadas e, com fúria, lançadas “para o largo uma a uma”. Esse jardim, esculpido e talhado pela mão do mar, “nu”, “áspero”, “devastado”, ao mesmo tempo em que é visto como um “jardim quebrado”, aparece relacionado com a “estreita taça”, da qual transborda a referida anunciação da presença de Dioniso “que às vezes nas coisas passa”, enchendo de vigor mesmo os lugares mais áridos e inóspitos.

Recordando as palavras de Nietzsche, junto com a influência narcótica provocada pela embriaguez do vinho, é precisamente “com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria” (NIETZSCHE, 1992, p. 30) que são despertados os já mencionados “transportes dionisiacos” cujo efeito, para o filósofo, consiste na *intensificação* – transbordamento, portanto – do subjetivo, além do seu consequente esvaecer em total autoesquecimento. Evidentemente que, de todos os elementos vegetais relacionados ao mito dionisiaco, o lugar de destaque cabe à vinha. Entretanto, conforme sinaliza Walter Otto, “También las flores primaverales dan testimonio de él: la hiedra, la piña del abeto, la higuera le eran afectos” (OTTO, 2001, p. 42). Além disso, segundo consta, no período da primavera seguiam-se pelo menos duas das mais importantes festas dionisiacas da antiguidade, as Antestérias – de fevereiro e março – e as Grandes Dionisiacas Urbanas – março e abril. Essas datas podem ser atestadas, por exemplo, a partir do testemunho de Tucídides, no “Livro V” da *História da Guerra do Peloponeso*, onde se lê: “Este tratado foi concluído no fim do inverno e no início da primavera, imediatamente após as Dionísias Urbanas” (TUCÍDIDES, 2001, p. 310).

De posse desses dados, uma outra perspectiva de leitura se abre em relação a alguns poemas de Sophia nos quais uma presença não nomeada aparece. Quando somada à ideia de que, no universo andreseano “É Dionysos quem passa nas estradas”, torna-se ainda mais fácil sustentar a hipótese de que tal presença seja mesmo a de Dioniso, como leva a crer o poema “Abril”:

ABRIL

Vinhas descendo ao longo das estradas,
Mais leve do que a dança
Como seguindo o sonho que balança

Através das ramagens inspiradas.
E o jardim tremeu,

Pálido de esperança (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 37).

Nesse poema, situado temporalmente no ápice da primavera, existe uma dinâmica toda articulada em torno do movimento e da multiplicidade. A começar por essa presença que desce ao longo das *estradas* – novamente no plural – cujo passo é “mais leve do que a dança”, cujo efeito musical não apenas é confirmado pelo ritmo impingido pelas rimas “balança” e “esperança”, mas indica um estado de excitação reforçado pelo advérbio “através”, indicativo de uma penetração e um corte que torna as “ramagens inspiradas” e faz com que trema o jardim. Tal exaltação, porém, confirmada pela imagem de leveza do segundo verso, nada tem da violência anteriormente descrita no poema “Jardim do mar”. Ao contrário, trata-se de um cenário de pálida “esperança”. Mas esperança de quê? O poema “Promessa” duas páginas adiante, parece responder bem a questão:

PROMESSA

És tu a Primavera que eu esperava,
A vida multiplicada e brilhante,
Em que é pleno e perfeito cada instante (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 39).

Se a primavera pode ser lida como a chegada de Dioniso, os adjetivos “multiplicada” e “brilhante” usados para se referir à vida, assim como “pleno” e “perfeito”, para caracterizar o instante, é forçoso admitir que Dioniso nem sempre é tomado pela poeta como uma divindade completamente noturna. Somada a essa, surge a ideia da *esperança* de plenitude e perfeição que, como se sabe, são pontos fulcrais na poética de Sophia, não associadas, portanto, apenas ao apolíneo, mas também ao dionisíaco, como se nota pelo poema imediatamente seguinte:

É por ti que se enfeita e se consome,
Desgrenhada e florida, a Primavera.
É por ti que a noite chama e espera.

És tu quem anuncia o poente nas estradas.
E o vento torcendo as árvores desfolhadas
Canta e grita que tu vais chegar (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 43).

Nesses dois tercetos, tem-se o reforço da ideia de primavera associada a uma vinda, aguardada não somente pela estação, mas também pela noite, que a “chama e espera”. Essa presença, anunciada pelo canto e pelo grito do vento, ao chegar,

modifica a paisagem, uma vez que, além de anunciar “o poente nas *estradas*” – que não passe despercebido o uso do plural – espaço de intersecção entre a luz e a sombra, mais uma vez carrega a ideia da dispersão e da multiplicidade dionisiaca, confirmada pela imagem das “árvores desfolhadas”. Tal alteração, no entanto, não se limita apenas à paisagem, mas altera também a consciência daquele que a observa, a exemplo do dístico “Passagem”:

PASSAGEM

O êxtase do ar e a palavra do vento
Povoaram de ti meu pensamento (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 76).

Como já fizemos notar, Dioniso é um deus do movimento. Recebido como um estrangeiro, seu culto enfrentou uma série de dificuldades na Grécia antiga até se estabelecer completamente. N’As *Bacantes*, Penteu se refere a ele, sob a forma humana, constantemente como o “estrangeiro”, além de acusar Tirésias de querer impor em Tebas o culto ao “deus desconhecido”:

E tu, Tirésias, converteste meu pai,
pois queres ser bem pago pela observação
dos vaticínios trazidos pelos pássaros
e das entranhas dos animais imolados,
e impor a todos nós o *deus desconhecido*! (EURÍPIDES, 2002, p. 214, ênfase
minha)

A esse respeito, é interessante notar como Sophia parece estar afinada com a perspectiva primeira do culto báquico, uma vez que os caracteres da divindade são tratados por ela, em muitos poemas, de uma forma indireta, como se Dioniso fosse um deus que pouco se dá a conhecer explícita e lucidamente. Eis a razão, talvez, dessa “presença” constantemente evocada, sempre em vias de uma chegada, mas que nem por isso se deixa nomear. Fiel à noção de passagem, assim como vem, ela também vai, tal qual se lê no poema “Partida”:

PARTIDA

I

Como uma flor incerta entre os teus dedos
Há harmonia de um bailar sem fim,
E tens o silêncio indizível dum jardim
Invadido de luar e de segredos.

II

Nas tuas mãos trazias o meu mundo.
 Para mim dos teus gestos escorriam
 Estrelas infinitas, mar sem fundo
 E nos teus olhos os mitos principiam.

Em ti eu conheci jardins distantes
 E disseste-me a vida dos rochedos
 E juntos penetrámos nos segredos
 Das vozes dos silêncios dos instantes.

III

Os teus olhos são lagos e são fontes,
 E em todo o teu ser existe
 O sonho grave, nítido e triste
 De uma paisagem de pinhais e montes.

Na tua voz as palavras são nocturnas
 E todas as coisas graves, grandes, taciturnas
 A ti são semelhantes (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 63-65, ênfase minha).

Significativo que o título de um poema cujo tom é notadamente diverso da esperança primaveril dos anteriores seja precisamente “Partida”, pois mesmo que essa presença agora esteja de partida, a poeta continua a enumerar uma série de qualidades positivas em relação a ela. A começar pela evocação da flor entre seus dedos, além da harmonia e do silêncio – imagens que remetem à delicadeza e à tranquilidade – que mais uma vez distam do tradicional e alucinado fervor dionisiaco que aparecerá em outros momentos, a primeira quadra termina com a ênfase no mistério que não se deixa desvelar completamente.

Na segunda estrofe, a alteração do tempo verbal do presente “tens” para o pretérito imperfeito “trazias” funciona como um indicador da mudança de relação que se estabelece. As qualidades que são inerentes ao próprio ser permanecem, mas, aparentemente, aquilo que era trazido para outro se perde em um tipo de passado, sem fronteiras definidas, como é próprio do tempo mítico evocado no presente do último verso – “E nos teus olhos os mitos principiam”.

Na terceira estrofe, há outra importante mudança temporal, passando, então, do pretérito imperfeito para o perfeito, de modo a ressaltar que o mistério inicial, de algum modo, deixou-se enfim contemplar, como explicitam os verbos que marcam três movimentos distintos: Em primeiro lugar, o efeito de *conhecer*, marcado pela conjugação do verbo no passado, “conheci”, cujo sujeito é um eu do qual parte a ação, projetando-a em um “ti”. Em seguida um *dizer*, cuja pronominalização – “disseste-me”

– inverte a ação, colocando o “eu”, anteriormente agente do conhecer, no papel de receptor do que foi dito. Nesses dois movimentos iniciais, cada um dos elementos se caracteriza por ações separadas. Entretanto, a conjugação do verbo *penetrar*, a partir da primeira pessoa do plural – (Nós) “penetrámos” – altera mais uma vez a relação, unindo, por fim, os dois sujeitos a partir do mergulho no mistério.

Pela ação de penetrar, o eu-lírico do poema teve acesso ao conhecimento “Das vozes dos silêncios dos instantes”, isto é, daquilo que, em um primeiro momento não se deixava apreender porque parecia mudo, mas que, na realidade apenas falava uma espécie de idioma – o do silêncio – que o eu, ainda não iniciado pelo tu, simplesmente não era capaz de compreender. Analogamente a esse novo modo de perceber o instante, na terceira e última parte do poema, a compreensão do outro também parece ter mudado, como se o mistério inicial se houvesse desfeito, revelando a essência dessa alteridade, feita tanto de vida – confirmada pela metáfora aquática dos lagos e das fontes – quanto de plenitude. Nesse cenário, ainda, a inteireza se deixa apreender tanto pelo viés abstrato do sonho, quanto pela perspectiva concreta da paisagem – ilustrada nas figuras dos pinhais e dos montes. Todavia, ao mesmo tempo em que conhece o outro, esse eu tem acesso não apenas à plenitude, mas à tristeza que lhe é característica e que, tanto quanto a gravidade e a nitidez, são partes constituintes desse sonho. Ademais, esse conhecimento não parece ser algo permanente, sobretudo se considerarmos que o título fala de uma partida, não de uma permanência, de modo que a voz que revela e esclarece, torna outra vez ao seu misterioso aspecto noturno inicial. Por conseguinte, “todas as coisas graves, grandes, taciturnas”, ou seja, aquelas cujo valor realmente importa, permanecem por conhecer, posto que se assemelham a esse outro que parte.

Ainda assim, embora parcial, o conhecimento desse outro que passa surte efeitos significativos no eu-lírico. Efeitos esses, que serão enunciados em um breve poema, algumas páginas adiante:

Se alguém passa agora nos areais,
Se alguém passa agora nos pinhais,
Diz,
Em gestos plenos e naturais,
Tudo o que eu, tão em vão, perdidamente quis (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 83).

A fim de que se compreendam os motivos dessa divisão que ainda permanece, mesmo depois de um contato tão próximo, vale lembrar que é precisamente de *Dia do Mar* um dos poemas mais importantes para a compreensão da impossibilidade de verdadeira comunhão entre o eu e as coisas – já analisado no capítulo anterior – no qual esse mesmo eu se pergunta:

[...]
 Porquê jardins que nós não colheremos,
 Límpidos nas auroras a nascer,
 Porquê o céu e o mar *se não seremos*
Nunca os deuses capazes de os viver (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 100, ênfase minha).

Essa diferença entre o humano e o divino, um dos problemas fundamentais da poética andreseana, como se percebe, é o que torna impossível a comunicação plena do homem com a divindade. Além disso, a consciência dessa distância, tão aguda em Sophia quanto em Reis, não faz mais do que agravar o sentimento de ilusão e perda. A esse respeito, no entender de Pedro Eiras, a cisão presente na obra da poeta, “ao isolar o experimentador do mundo, ao impedir-lhe a fusão com a existência, esvazia-o (EIRAS, 2012, p.8). Em outros termos:

Quem diz “eu” no poema não é testemunha da unidade original; nem sequer da primeira cisão. Mas um(a) sobrevivente que adivinha um passado perdido, oráculo invertido, que quer recuperar pelo chamamento, ou poema, o rosto desaparecido. A unidade da obra, a face antiga do deus, eis o que o poema procura, aqui e agora, por graça destas precisas palavras (EIRAS, 2012, p.9).

4.3 “O rumor dos pinhais” e “as heras de outras eras”

Em vários dos poemas em que essa presença é evocada, além do exercício de passar, do contexto noturno e ao mesmo tempo primaveril, há também a presença constante de dois elementos associados à figura de Dioniso: o pinheiro e a hera. N’*As Bacantes*, por exemplo, ambos são constantemente evocados pela boca do próprio Baco, como quando o deus compele as mulheres de Tebas, tomadas de delírio, a deixarem suas casas e passarem a morar nos altos montes, usando somente a roupagem orgiástica:

DIÔNISO
 [...]
 As mulheres tebanas, mais féis a mim,

já se dispõem a vestir peles de corças,
e pus em suas mãos o tirso, este dardo
ornado com *ramos de hera sempre verdes*.

[...]

Longe de suas casas e como dementes,
elas misturam-se com as filhas de Cadmo
em cima dos rochedos e *sob os pinheiros
perenemente verdes* [...] (EURÍPIDES, 2002, p. 206, ênfase minha).

Ou quando o Coro conclama:

CORO

[...]

Ah! Tebas! Tu, que nutriste Semele,
coroa-te de hera, manda, ordena
que se colham os frutos das videiras
verdes de belos bagos, e conduze
a festa báquica portando ramos
tirados de carvalhos ou com *galhos
recém-cortados de qualquer pinheiro!* [...] (EURÍPIDES, 2002, p. 208-209,
ênfase minha).

Ou ainda no momento em que,

[...]

Baco, erguendo *a tocha flamejante
feita de pinho e amarrada ao tirso*,
corre e se agita e traz de volta aos coros
inúmeras devotas desgarradas [...] (EURÍPIDES, 2002, p. 210, ênfase
minha).

Na peça, é sob a sombra desses mesmos pinheiros que as mônades dormem
durante o dia:

[...] Naquela hora

todas dormiam com os corpos relaxados;
algumas delas reclinavam-se *nos ramos
de viçosos pinheiros* e se aproveitavam
da sombra que essas árvores ofereciam (EURÍPIDES, 2002, p. 235, ênfase
minha).

Em suas folhas, caso sejam observados de perto, é possível também perceber
indícios da fúria bacante, já que, no local dos cultos,

[...]

por toda parte era possível descobrir,
dispersos nas pastagens e mesmo nas árvores,
costelas, cascos bifurcados, que, suspensos
nos ramos dos pinheiros, gotejavam sangue [...] (EURÍPIDES, 2002, p. 237,
ênfase minha).

É sobre os pinheiros, por fim, que Penteu tenta se esconder para observar a loucura das mulheres possuídas por Dioniso, mesmo depois de ser alertado pelo deus:

DIÔNISO
[...]
Então sentes vontades de presenciar
um espetáculo que te causa desgosto?
PENTEU
Sinto, *mas escondido entre os altos pinheiros*.
DIÔNISO
Elas te estripariam onde te ocultasses.
PENTEU
Dou-te razão; mas vou de rosto descoberto! [...] (EURÍPIDES, 2002, p. 241, ênfase minha).

4.4 “O pinhal a coluna a veemência divina”

Assim, para além dos poemas já analisados no capítulo anterior, como “Bebido o luar, ébrios de horizonte” e “Horizonte vazio”⁶⁷, a primeira menção ao pinheiro, cuja imagem pode ser interpretada pelo viés do dionisismo, aparece já em *Poesia*, justamente em um poema descritivo intitulado “Paisagem”, no qual, em contraste com os demais elementos que o compõem, os pinheiros aparecem como uma espécie de coluna de Atlas, sustentáculo do céu:

[...]
Eram os pinheirais onde o céu poisa,
Era o peso e era a cor de cada coisa,
A sua quietude, secretamente viva,
E a sua exalação afirmativa [...] (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 54, ênfase minha).

Na sequência, aparecem descritos nos também já referidos poemas “Jardim do Mar” – “E, aqui e além, *os pinheiros/ Magros e direitos*” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 28, ênfase minha); “Partida” – “O sonho grave, nítido e triste/ *De uma paisagem de pinhais e montes*” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 64, ênfase minha) e “Se

⁶⁷ Nos quais, recorde-se, o pinhal aparece relacionado a um rumor, a um jardim e a uma vida perdida: “Julgamos que viver era abraçar/ *O rumor dos pinhais*, o azul dos montes/ E todos os jardins verdes do mar (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 100, ênfase minha), caso do primeiro; bem como fonte e caminho para o dançante cair da noite, cuja evocação se presta a marcar ainda mais a distância entre o eu que observa e a paisagem observada, no caso do segundo: “Era *do pinhal verde* que descia/ A noite bailando em silenciosos passos/ [...]E *cada pinheiro* continha/ No irreprimível subir da sua linha/ A explicação de toda a heroicidade” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 93, ênfase minha).

alguém passa agora nos areais”, no qual é marcado também um dos locais dessa presença que passa – “Se alguém *passa agora nos pinhais*” (ANDRESEN, 2014, p. 83, ênfase minha).

Ainda em *Dia do mar*, um dos livros mais intensamente dionisiacos de Sophia, o pinhal aparece compondo a paisagem imaginada para um exausto, mas esperançoso, regresso, *quase* à moda da ressurreição cristã:

UM DIA

Um dia, mortos, gastos, voltaremos
A viver livres como os animais
E mesmo tão cansados floriremos
Irmãos vivos do mar e dos pinhais.

O vento levará os mil cansaços
Dos gestos agitados, irreais,
E há-de voltar aos nossos membros lassos
A leve rapidez dos animais.

Só então poderemos caminhar
Através do mistério que se embala
No verde dos pinhais, na voz do mar,
E em nós germinará a sua fala (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 75, ênfase minha).

Mas ainda que fale de uma espécie de ressurreição, não se trata de um poema de viés cristão, como inúmeros outros escritos por Sophia. Um dado importante para embasar essa leitura reside no possessivo “sua”, presente no último verso. Como insiste Maria Tavares, “Em todos os poemas de Sophia em que há um «Ele» ou um «Tu», referindo-se a Deus, estes pronomes são grafados com maiúscula, o que não acontece aqui⁶⁸”. Ademais, é preciso não esquecer que a ideia de regresso também faz parte do mito dionisiaco, uma vez que o deus, segundo uma das variantes do mito,

⁶⁸ O “aqui”, no caso, não diz respeito ao poema “Um dia” – embora também sirva para ele – mas ao poema “O vidente”, dedicado ao amigo Ruy Cinatti. Publicado pela primeira vez na revista *Aventura*, nº1, em Abril de 1942, o poema foi compilado também na antologia *Verbo – Deus como Interrogação na Poesia Portuguesa* (Assírio & Alvim, 2014) organizada por José Tolentino de Mendonça e Pedro Mexia, na qual é interpretado como uma alusão à divindade do cristianismo. Todavia, além da questão levantada pelo uso da maiúscula, para sustentar sua posição contrária a essa interpretação, Maria Tavares argumenta que, “não me parece muito provável que Sophia usasse o termo «vidente» referindo-se a Deus, mesmo que na figura de Cristo, sendo, no entanto, recorrente o seu uso referindo-se a poetas ou pintores, como o faz, de modo sobejamente conhecido, sobre Maria Helena Vieira da Silva. E este modo de designar a criação artística é consonante com a sua visão da poesia, sobretudo nesse início dos anos quarenta, altura em que foi escrito o poema. A poesia era, de facto, vivida por Sophia como «o Verbo», o sinal vivo de uma pátria anunciada. O poeta seria o mensageiro, o formulador da boa nova, do «Autêntico real Absoluto» de Kleist, e nisso havia algo de sacral” (TAVARES, 2015, p. 20).

foi despedaçado pelos Titãs e, portanto, passou por um segundo nascimento. Esse aspecto é fundamental para a compreensão da ideia de dispersão e despersonalização que, inclusive, fazem de Dioniso o deus do teatro e que, a seu tempo, será devidamente analisada.

Isso posto, é possível aludir, pelo poema, que os pinheiros fazem parte de uma paisagem ideal, na qual agem poderosas forças catárticas e purificadoras – “O vento levará os mil cansaços” – que tornam a aproximar o homem de sua natureza primitiva e, por isso mesmo, no entender da poeta, mais livre e mais solta. Sobre essa lógica do renovo e da libertação, é igualmente digno de nota o fato de que o poema não apregoa que essa volta, em si mesma, implica um dado inteiramente positivo. Nesse “um dia” haverá, sim, um “florir”, mas que não se isenta do cansaço da existência anterior – “E mesmo tão cansados floriremos”. Ainda assim, nesse contexto, o corpo enfraquecido voltará a ter o vigor, a leveza e a rapidez dos animais, uma vez que, como eles, passará a ter uma existência livre de entraves. Nesse momento, então, será possível outra vez ter forças para caminhar rumo ao tantas vezes aludido mistério que quase nunca se deixa desvendar. Ou melhor, em direção ao mistério que, mesmo *quando* se deixa desvendar, termina por se impor outra vez, dotado que é da extraordinária capacidade de se reinventar. Para tanto, o local escolhido pela poeta a fim de que a fala desse mistério germine é justamente “no verde dos pinhais, na voz do mar”, postos aqui como locais de comunhão e renovação do sujeito poético sempre que este sucumbe ao cansaço imposto pelo mundo.

Essa mesma ideia de regresso e identificação com um certo tipo de natureza mais terrestre aparece igualmente reforçada no poema seguinte:

Evadir-me, esquecer-me, regressar
À frescura das coisas vegetais,
Ao verde flutuante dos pinhais
Percorridos de seivas virginais
E ao grande vento límpido do mar (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 76).

Não apenas porque evoca a mesma ideia de retorno e o mesmo cenário vegetal e marítimo, esse poema pode ser lido como uma espécie de continuação do anterior. Nele, percebe-se justamente a vontade de um retorno ao primitivo, cuja emanção provém da “frescura das coisas vegetais”, “de seivas virginais” e culmina na dissolução do eu – “evadir-me, esquecer-me” – no ar e na água, elementos cambiantes e integrados para os quais o eu-lírico se sente constantemente impelido, uma vez que,

como bem lembra Manuel Gusmão, “a tópica do mar é sem dúvida uma das primeiras e mais poderosas figuras que *magnetiza* a poesia de Sophia” (GUSMÃO, 2013, p. 13, ênfase minha), como comprova o poema “Praia”, cenário em que, insistentemente, Sophia planta seus pinheiros:

PRAIA

*Os pinheiros gemem quando passa o vento
O sol bate no chão e as pedras ardem.*

Longe caminham os deuses fantásticos do mar
Brancos de sal e brilhantes como peixes.

Pássaros selvagens de repente,
Atirados contra a luz como pedradas,
Sobem e morrem no céu verticalmente
E o seu corpo é tomado nos espaços.

As ondas marram quebrando contra a luz
A sua frente ornada de colunas.

*E uma antiquíssima nostalgia de ser mastro
Baloíça nos pinheiros* (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 81, ênfase minha).

Embora o título seja “Praia” os verdadeiros protagonistas desse poema são os pinheiros que, inicialmente, gemem com o passar do vento, sem que ainda não seja claro o porquê. A partir do segundo verso, percebe-se que a ambientação, intensamente diurna, é perpassada de por certa veemência e impetuosidade, uma vez que a luz do sol não ilumina simplesmente, mas “bate” no chão e faz com que as pedras “ardam”. No segundo dístico, é evidenciada a presença de deuses marítimos, cuja brancura se compara à do sal e das escamas dos peixes postas contra a luz. Embora luminosos, esses deuses não se deixam conhecer, sendo, por isso, caracterizados como divindades que caminham “longe”.

Nesse mesmo cenário, o caráter negativo da luz é intensificado na comparação do voo das aves selvagens com o arremessar de uma pedra, reforçando, assim, o uso do verbo “bater” do segundo verso. Como se essa luz formasse uma espécie de parede sólida e invisível contra a qual os pássaros se jogam, o mergulho das aves em direção ao mar é comparado à queda livre de um corpo sem vida que despenca do céu, numa tensão dialética entre luz e sombra, como se lê no poema “Alcácer do sal”:

ALCÁCER DO SAL

A sombra azul da palavra moira

O branco vivo da palavra sal (ANDRESEN, 2016, *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, p. 115).

A fim de reforçar ainda mais o caráter sólido da luz que não se deixa penetrar, é contra ela que as ondas batem, de modo semelhante ao quebrar das vagas contra os rochedos. Por fim, projetados na água ornando-a de colunas, estão os pinheiros que, plantados na praia, parecem observar a paisagem, sentindo em si uma espécie de chamado para um destino maior, isto é, o de ser mastro como aqueles que sustentavam as velas das antigas embarcações portuguesas nas quais figuras como Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral enfrentaram o antigo mar tenebroso. Tomados por um tipo semelhante de “*nostalgia de ter podido ser e não ser*” (FERRAZ, 2015, p. 15, ênfase do autor), que Eucanaã Ferraz enxerga nos marujos de Sophia presentes no livro *Navegações*, esses pinheiros, entretanto, permanecem presos em seu próprio tempo e espaço, de modo que nada mais podem fazer do que sonhar com uma existência mais pura e mais plena que, oriunda de uma espécie de inconsciente mítico-coletivo, parece subitamente se fazer aflorar nessa paisagem.

Sem poderem se cumprir, os pinheiros compõem o cenário também em poemas que falam do dilaceramento e da perda, como na praia em que Eurydice é curiosamente evocada ao lado de Endymion e não de Orfeu:

A praia lisa de Eurydice morta
As ondas arqueadas como cisnes
As espumas do mar escorrem sobre um vidro
Num gesto solitário passam as gaivotas.

Endymion ressurgue dos destroços
Os pinheiros gemem na duna deserta
O lírio das areias desabrocha
O vento dobra os ramos da floresta (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 103, ênfase minha).

Ainda relacionados ao mito de Eurydice, é sob a sombra dos pinheiros que a jovem, “já separada”, é vista caminhando:

EURYDICE EM ROMA

Por entre clamor e vozes oiço atenta
A voz da flauta na penumbra fina

E ao longe sob a copa dos pinheiros
Com leves pés que nem as ervas dobram
Intensa absorta — sem se virar pra trás —

E já separada — Eurydice caminha (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 72, ênfase minha).

Como um contraponto ao cenário de divisão e aniquilamento, os pinheiros são também comparados – ainda em um ambiente romano – às ânforas, símbolo de unidade na poética andreseana:

A ânfora cria à sua roda um espaço de silêncio
Como aquela
Tarde de outono sob os pinheiros da Vila Adriana [...] (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 86, ênfase minha).

São eles também que farão lembrar um tempo e um perfume antigos, “Confusamente agora recordados” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 54), mas que as fotografias preservam da dissolução:

[...]
 Retratos que guardam para sempre
O perfume de pinhal das tardes
 E o perfume de lenha e mosto das aldeias (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 54, ênfase minha).

E a respeito de sua sombra, vista como um abrigo, a poeta lamentará que tenha sido separada dela, em um dos poemas até então dispersos:

Ainda há luz e já o rumor da tarde
me separa da sombra do pinhal [...] (ANDRESEN, 2015, *Poemas dispersos*, p. 932, ênfase minha).

Além desses poemas, existem ainda pelo menos outros quatro momentos em que a imagem do pinheiro é evocada. Curiosamente, em todos eles, situados mais para os livros finais, a árvore é associada à sombra e à morte, a começar pela “Carta a Ruben A.”:

CARTA A RUBEN A.

Que tenhas morrido é ainda uma notícia
 Desencontrada e longínqua e não a entendo bem

Quando — pela última vez — bateste à porta da casa e te sentaste à mesa
 Trazias contigo como sempre alvoroço e início
 Tudo se passou em planos e projectos
 E ninguém poderia pensar em despedida

Mas sempre trouxeste contigo o desconexo
 De um viver que nos funda e nos renega
 — Poderei procurar o reencontro verso a verso
 E buscar — como oferta — a infância antiga

A casa enorme vermelha e desmedida
 Com seus átrios de pasmo e ressonância
 O mundo dos adultos nos cercava
 E dos jardins subia a transbordância
 De rododendros dalias e camélias
 De frutos roseirais musgos e tílias
 As tílias eram como catedrais
 Percorridas por brisas vagabundas
As rosas eram vermelhas e profundas
E o mar quebrava ao longe entre os pinhais

Morangos e muguet e cerejeiras
 Enormes ramos batendo nas janelas
 Havia o vaguear tardes inteiras
E a mão roçando pelas folhas de heras
 Havia o ar brilhante e perfumado
 Saturado de apelos e de esperas

Desgarrada era a voz das primaveras

Buscarei como oferta a infância antiga
 Que mesmo tão distante e tão perdida
 Guarda em si a semente que renasce (ANDRESEN, 2015, *O nome das coisas*, p. 91-92, ênfase minha).

Nesse poema, pertencente ao que Maria Tavares chama de “Cartas de luto” e dedicado ao primo, o historiador Ruben Andresen Leitão (1920-1975) – falecido, portanto, apenas dois anos antes da primeira edição de *O nome das coisas* – é possível perceber “toda a memória dos grandes espaços da infância que foi de ambos” (TAVARES, 2015, p. 39). Sobre a casa e o jardim, a exemplo dos motivos aqui evocados, tem-se repetido à exaustão que se trata de espaços míticos de inteireza na poética de Sophia, e a própria simbologia dos dois lugares, simultaneamente abrigo e ambiente de um florescer rumo à maturidade, seja do âmbito vegetal, seja do aspecto humano, é um fator por si só bastante evidente. Todavia, tanto um quanto outro figuram espaços em relação aos quais o eu nutre sentimentos paradoxais, posto que representam, ao mesmo tempo, ambientes de um começo e de uma unidade fundamentados na inocência do primeiro berço e do primeiro Éden, mas dos quais, fatalmente, o homem é expulso em algum momento.

Pelas inúmeras entrevistas e cartas deixadas pela poeta, a volta a essa infância antiga, rememorada “verso a verso” como uma homenagem ao parente falecido, é facilmente situável em um tempo e um espaço de cunho biográfico. A casa “enorme vermelha e desmedida/ Com seus átrios de pasmo e ressonância” retomada por

Sophia nesse poema, não é a moradia luminosa da Granja, mas a de Campo Alegre, no Porto, como confirma a própria autora em entrevista a Maria Armada Passos: “*Essa casa vermelha era da minha avó e não a casa do meu pai e da minha mãe onde eu vivia*. A Granja era a praia onde passava apaixonadamente o Verão, e mesmo quando lá morava era para mim uma terra prometida” (ANDRESEN, 1982, p. 4, ênfase minha).

Essa mesma ênfase na vermelhidão sanguínea, na enormidade e na desmedida da morada dos avós aparece como um ponto de tensão na lisura do espaço sagrado da infância e será posteriormente retomada quando da evocação, também em *O Nome das Coisas*, do monstruoso Minotauro, figura, como se há de ver, intimamente dotada da força e da fúria dionisiaca:

[...]
Era um dos palácios do Minotauro
— O da minha infância para mim o primeiro —
Tinha sido construído no século passado (e pintado a vermelho) [...]
(ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 45).

Cercada por um grande e variado jardim, dessa casa partilhada com o primo, é possível observar o mar, quebrando “ao longe entre os pinhais” – estes últimos, tão caros a Dioniso – imagem que pode ser associada ao mito também pela “mão roçando pelas folhas de heras”. Tal construção, embora pareça um espaço luminoso, guarda consigo a sombra e a rouquidão do caos, entendido por Sophia como um domínio em que se espelha, como já demonstrado, de modo mais evidente o dionisismo:

Eu vivia no Porto, para os lados do mar, num sítio chamado Campo Alegre, e chegavam-nos os ventos do mar, o vento Sul, e as portadas batiam, às vezes abria-se uma janela de par em par e tinha-se a impressão visual, dentro de casa, de um mar completamente louco, em que os barcos... E essa visão do pescador que tinha de chegar à praia e podia ser devorado pelas ondas... *E ao mesmo tempo as palavras da Magnífica criavam uma espécie de espaço de salvação e de esplendor no meio do temporal, no meio do caos...*
(ANDRESEN, 1982, p. 2, ênfase minha).

Nesse tempo da infância, época em que, aparentemente, ainda não se havia operado a cisão, “Havia o ar brilhante e perfumado/ Saturado de apelos e de esperas”. Entretanto, porque é também uma época em que a força dos elementos já se dava igualmente a conhecer em toda a sua potência, de certa forma, é como se esse

constante ar de esperança já estivesse fadado a desvanecer em termos de distância e perda, pois, desde sempre, “Desgarrada era a voz das primaveras”.

Embora o poema termine com um dado positivo, posto que será esse mesmo tempo da “infância antiga”, que “guarda em si a semente que renasce”, redesenhado por um processo retórico segundo o qual, conforme explica Paula Morão, “se obtém a apropriação subjectiva e a presentificação de todos os elementos do universo rememorado, tornados concretos e materiais, anulando o tempo predador e em seu lugar erigindo o mítico universo do que permanece vivo” (MORÃO, 2011, p. 71), é também desse período um certo sentimento de frustração antecipada pelo que se intui, mas não se realiza:

Mais do que tudo, odeio
Tantas noites em flor da Primavera,
Transbordantes de apelos e de espera,
Mas donde nunca nada veio (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 49).

Para além da repetição dos mesmos motivos – “Transbordantes de apelos e de espera”, em *Poesia*, e “Saturado de apelos e de esperas” em *O Nome das Coisas* – percebe-se, nos dois poemas, a confissão de uma expectativa frustrada pelo sentimento de vazio em virtude da promessa de realização que o eu-poético pôde intuir, mas não a viveu como concretizada – tal qual se dá em relação aquela presença dionisíaca que caminha pelas estradas, mas que, embora intuída, jamais se deixa apreender por completo.

Assim sendo, tal sentimento, aliado a uma percepção da morte e do tempo, como se “o apaixonado assombro pela vida arrastasse a clara consciência de que a vida, na sua promessa, é um sonho impossível” (TAVARES, 2011, p. 98), não apenas se mostra presente já desde os primeiros versos, como jamais abandona a poeta ao longo de toda a sua trajetória.

4.5 “Coroai-me de rosas e de folhas de hera e basta”

A respeito da hera, além da já aludida caracterização feita por Homero ao se referir a um “Dioniso coroado de hera” (HOMERO, 2010, p. 340), no mais longo dos hinos homéricos dedicados ao deus, o autor da *Ilíada* conta o episódio da captura de Baco pelos piratas tirrenos, o qual, curiosamente, deixa-se apanhar, permanecendo

calmo e sereno na embarcação, sem que, no entanto, nenhum laço pudesse prendê-lo:

[...]
a ele, não detinham as correntes, e os liames para longe caíam
de suas mãos e de seus pés; e ele, sorrindo, sentava-se
com olhos cianos [...] (HOMERO, 2010, p. 334).

Assim permanecendo, tão logo são içadas as velas do barco para a partida, Dioniso opera uma série de prodigiosas obras:

[...]
Vinho primeiramente sobre a rápida nau negra,
suave bebida, jorrava fragrante, levantava-se um perfume
ambrosíaco; estupor tomou todos os nautas quando viram.
Logo uma videira junto à vela estendeu-se
altíssima ali e aqui, suspendiam-se muitos
cachos; *em volta do mastro, negra, enroscava-se uma hera
com flores, luxuriante; por cima gracioso fruto brotava;
todas as cavilhas tinham coroas;* [...] (HOMERO, 2010, p. 336, ênfase minha).

Deixando para mais adiante o que diz respeito ao vinho e à videira, essa mesma relação de Dioniso com a hera, com as coroas e com as flores é também evidenciada em diversos momentos na peça de Eurípides, cuja primeira menção ao ramo aparece logo na fala introdutória do deus, ainda se referindo ao comportamento das mulheres tebanas que, fiéis a ele, vestem peles de corças e empunham “o tirso, este dardo/ornado com *ramos de hera sempre verdes*” (EURÍPIDES, 2002, p. 206).

Logo na sequência, a epígrafe evidencia também a hera como aparato do coro dionisiaco, que fala logo após a saída do deus: “Sai DIÔNISO. Entra o CORO, constituído de Bacantes, com serpentes em volta do corpo, *coroadas de ramos de hera*, agitando os tirsos e tocando os tamborins e flautas, e dançando” (EURÍPIDES, 2002, p. 207, ênfase minha). Esse mesmo Coro igualmente falará do tirso que “*se enfeita com o diadema de hera*” para servir apenas a Diôniso” (EURÍPIDES, 2002, p. 208, ênfase minha). Depois, será a vez de Tirésias, ao buscar Cadmo para irem à montanha prestar culto junto às ménades, propor a paramentação adequada: “O assunto é *adornar com hera nossos tirsos, / usar coroas verdes e peles de corças*” (EURÍPIDES, 2002, p. 210, ênfase minha).

Para além dessas, ainda uma série de outras evocações estão presentes na peça, mas os exemplos apontados já são suficientes para ilustrar a relação de tais

elementos com o deus. A esse respeito, conforme explica Walter Otto, o próprio processo de desenvolvimento da hera remete, simbolicamente, à duplicidade inerente ao caráter de Dioniso, funcionando, ainda, como uma espécie de contraponto da videira:

Primero surgen los tallos umbríos, las ramas trepadoras con sus características hojas lobuladas. Pero más tarde aparecen los tallos de luz que crecen erectos, cuyas hojas poseen una forma totalmente distinta, y en este estadio brotan sus flores y frutos. Bien se la podría llamar, como a Dioniso, «la que nace dos veces». Su florecimiento y sus frutos manifiestan sin embargo una extraña correspondencia y oposición con los de la vid. Pues florece en otoño, cuando se procede a la vendimia, y en primavera da sus frutos. Entre la aparición de la flor y la del fruto tenemos la época de la epifanía dionisiaca de los meses invernales. Y, así, honra en cierta medida al dios de las frenéticas fiestas invernales, una vez que sus ramas se alzan hacia lo alto, como transformada en una nueva primavera. Pero también sin semejante transmutación constituye una joya del invierno (OTTO, 2001, p. 114).

Planta invernal, cujo cultivo necessita de pouco calor, verdecendo com mais vivacidade na sombra, a hera, como se nota, enquadra-se perfeitamente ao culto dionisiaco. Além disso, o movimento natural da hera que, ao crescer, enrola-se como uma serpente no tronco das árvores, onde desabrocha suas flores roxas, parece querer imitar a dança das ménades e saudar Dioniso com seu bailado.

Nos dizeres de Otto:

Se la ha comparado con la serpiente, y en la naturaleza fría que se atribuye a ambas hay quien ha creído ver la razón de su adscripción a Dioniso. Y su movimiento, con el que se arrastra sobre el suelo o trepa por los árboles, recuerda verdaderamente a las serpientes que se enroscan en los cabellos de las fieras acompañantes de Dioniso o que éstas sostienen en sus manos. Nono refiere que ciertas serpientes arrojadas por las Ménades contra los árboles se enroscaron en cierta ocasión en torno a sus troncos, convirtiéndose en hiedra. Sí, la hiedra, cuyas finas ramas se deslizan tan ágiles sobre la tierra y se encaraman a lo alto, parece tener también cierto secreto parentesco con los saltarines animales predilectos que el dios favorece y que, por su agilidad, se han comparado con las Ménades: la pantera, la cabritilla y también el delfín (OTTO, 2001, p. 115).

Tais elementos não escaparam à abordagem de Reis e de Sophia. Embora o heterônimo não fale do pinheiro e seus correlatos, as coroas de heras, rosas e pâmpanos são frequentes nas odes:

IX

Coroai-me de rosas,

Coroai-me em verdade
 De rosas —
 Rosas que se apagam
 Em frente a apagar-se
 Tão cedo!
 Coroai-me de rosas
E de folhas breves.
 E basta (REIS, 2007, p.25, ênfase minha).

Desse poema, existem ainda pelo menos duas variantes nas quais é possível perceber a presença da hera dionisiaca enquanto correlato das “folhas breves” da ode, por assim dizer, definitiva:

IXa

Coroai-me de rosas!
 Coroai-me em verdade
 De rosas!

*Quero toda a vida
 Feita desta hora
 Breve.*

Coroai-me de rosas
E de folhas de hera,
 E basta! (REIS, 2007, p. 287, ênfase minha).

Ainda:

IXb

Coroai-me de rosas.
 Coroai-me em verdade
 De rosas.

*Quero ter a hora
 Nas mãos pagamente
 E leve,*

*Mal sentir a vida,
 Mal sentir o sol
 Sob ramos.*

Coroai-me de rosas
E de folhas de hera
 E basta (REIS, 2007, p. 288, ênfase minha).

Nessas composições, cujo injuntivo “Coroai-me” funciona como um significativo ponto de tensão ao ideal de recusa baseado na nadificação do desejo – “Nada quero” (REIS, 2007, p. 129) – proposta pelo heterônimo, as flores, símbolo ao mesmo tempo do belo e do efêmero, aparecem como uma tentativa do poeta de ornamentar o

instante que passa. Todavia, o motivo pelo qual o poeta deseja a própria coroação pouco ou nada tem a ver com a alegria do verdadeiro aproveitamento do instante, de modo que o adorno lhe cai tão bem quanto uma coroa mortuária. Na realidade, para Reis, nunca nada do que ele diz basta verdadeiramente e nunca o que o poeta tem é, de fato, o que ele realmente gostaria de ter. Essa estranha lógica do descontentamento, que o paralisa enquanto o tempo se esvai, estende-se também para o seu contraditório discurso amoroso que, por vezes, chega ao absurdo do oxímoro, quando, por exemplo, *o poeta sente que lhe foi negado o que jamais chegou a pedir*.

XII

*A flor que és, não a que dás, eu quero.
 Porque me negas o que te não peço.
 Tempo há para negares
 Depois de teres dado.
 Flor, sê-me flor! Se te colher avaro
 A mão da infausta esfinge, tu perene
 Sombra errarás absurda,
 Buscando o que não deste (REIS, 2007, p. 28, ênfase minha).*

Nesse Ricardo Reis, “para quem o Ser é radicalmente *tempo*” (LOURENÇO, 1993, p. 59, ênfase do autor), consoante a sintética expressão de Eduardo Lourenço, “é bem difícil reconhecer «o amor» nesta festa sem desejo, nesta *assimilação voluntária do amor às seduções do instinto de morte*” (LOURENÇO, 1993, p. 74, ênfase minha).

Especificamente no caso dessa ode, dedicada a um rapaz, como faz notar Álvaro de Campos – “pois poucos ha (perdidos como vão na escuridão syntactica do poeta) que *reparem no pequeno ‘o’ que define a coisa*. ‘Si te colher avaro A mão da infausta sphynge,’ etc.” (CAMPOS, 2012, p. 43, ênfase minha) – Ricardo Reis se vale da sintaxe truncada “como veu de pudor — delgado sendal, ou lá o que quer que seja, que cobre as partes do discurso” (CAMPOS, 2012, p. 43), justamente para esconder seus verdadeiros desejos, a propósito do que, Campos aproveita para ironizar de maneira mordaz a plasticidade de todas as figuras a quem o neoclássico dirige seus apelos:

As figuras de amadas, que aliás não existem, como figuras, nos versos de Ricardo Reis são abstracções ás avessas, ou vistas do avesso. Não são abstracções no sentido de serem abstractas, mas no sentido de terem apenas a realidade necessaria para serem consideradas como existindo. São Chloes,

Lydias e outras romanidades assim, não porque não existam, mas porque para o caso tanto vale ser Chloe como Maria Augusta, e, ao passo que esta ultima faz suppor uma costureira, ou coisa parecida, com a agravante de o poder ser de veras, a gente sente-se realmente pagão com a Lydia (CAMPOS, 2012, p. 43).

Na realidade, essa atitude de recuo claramente observável na poética de Reis muito tem a ver com a ideia de “não-querer-possuir”, proveniente da compreensão de que as dificuldades da relação amorosa surgem do fato de que o eu está sempre desejando se apropriar, de uma maneira ou outra, do ser amado. Desse modo, paradoxalmente, como explica Roland Barthes, “o sujeito decide *abandonar a partir de então todo ‘querer-possuir’ a respeito dele* (BARTHES, 1981, p. 63, ênfase minha). Entretanto, ainda nas palavras do filósofo, tal estratégia não passa de um grande engodo:

E se o N. Q. P. fosse um pensamento tático (finalmente um!)? *E se eu continuasse a querer (embora secretamente) conquistar o outro fingindo renunciar a ele? Se eu me afastasse para possuí-lo mais seguramente? O reversis* (jogo onde ganha aquele que perde) se baseia num artifício bem conhecido dos sábios (“Minha força está na minha fraqueza”). *Esse pensamento é um logro, porque ele se instala bem no interior da paixão, e deixa intactas suas obsessões e angústias* (BARTHES, 1981, p. 164, ênfase minha).

Tais observações, embora não tecidas por Barthes a propósito de Reis, ferem, como um golpe de tirso, diretamente o cerne da questão do desejo ricardiano. Empenhado em uma batalha cujo principal oponente é si mesmo, o saldo final para o poeta é duplamente negativo. Por temer a finitude, Reis abdica de qualquer envolvimento amoroso que possa vir a acentuar ainda mais a dor de qualquer perda, entretanto, tal renúncia é insuficiente para mitigar os piores efeitos da fatalidade, cujo temor é, em tese, o ponto de partida de toda a sua negação. Assim sendo, o poeta não se isenta da angústia e do desarrazoado sentimento em relação ao vazio que o ameaça, e tampouco é capaz de estabelecer uma verdadeira relação com o outro. Em vista disso, partindo de um presente calcado sobre provisórias “folhas breves”, e projetando ininterruptamente, em um futuro sempre perto, a certeza do fracasso, seu apelo ao coroamento põe a descoberto um eu que não enxerga, mesmo no mais idílico cenário, nada além de derrota, sofrimento e morte:

*Tuas, não minhas, teço estas grinaldas,
 Que em minha fronte renovadas ponho.
 Para mim tece as tuas,
 Que as minhas eu não vejo.
 Se não pesar na vida melhor gozo
 Que o vermo-nos, vejamo-nos, e, vendo,
 Surdos conciliemos
 O insubsistente surdo.
 Coroemo-nos pois uns para os outros,
 E brindemos uníssonos à sorte
 Que houver, até que chegue
 A hora do barqueiro (REIS, 2007, p.33).*

Quão distante está o poeta do espírito alegre e festivo com que se apraz Dioniso em seus cortejos e celebrações! Quão diferente é o seu ato de tecer grinaldas com que mesmo as mais furiosas e enlouquecidas mênades são capazes de se entreter e se ornar nos preparativos para a noite vindoura! Justamente por se entregarem ao culto báquico com o mais íntimo de seu ser, a elas, o deus não cessa de recompensar com maravilhas, como as testemunhadas e posteriormente descritas pelo primeiro mensageiro d'*As bacantes* ao incrédulo Penteu:

1º MENSAGEIRO

[...]

*Todas elas ornavam cuidadosamente
 a fonte com coroas de folhas de hera
 ou com belas flores silvestres; uma delas
 bateu com o tirso numa rocha e fez jorrar
 da mesma, num instante, um jato de água límpida;
 outra, ferindo o chão com a sua varinha
 viu esguichar da terra por obra do deus
 uma fonte de vinho. As que sentiam falta
 do alvo leite, esfregavam no solo os dedos
 e o recolhiam de repente em abundância.
 Do tirso recoberto de folhas de hera
 pingava o mel mais doce. Ah! Meu senhor e rei!
 Por que não estavas presente para ver
 o espetáculo? Gostarias sem dúvida
 de dirigir tu mesmo preces fervorosas
 ao deus que aqui blasfemas! [...]* (EURÍPIDES, 2002, p.236, ênfase minha).

Sem o vigor e o entusiasmo verdadeiramente dionisíaco, Reis é, conforme observa João Gaspar Simões, “o poeta despido da sua essência para apenas fingir uma forma que em si mesma é a beleza” (SIMÕES, 1964, p. 242). Tal postura, faz do heterônimo uma espécie de contemplativo sem contentamento, que prefere ver a experimentar, cujo medo de qualquer envolvimento o leva a uma anulação antecipada de si mesmo e do outro, como na variante da ode anterior, na qual se lê:

XVIa

*Não pra mim mas pra ti teço as grinaldas
Que de hera e rosas eu na fronte ponho.
Para mim tece as tuas
Que as minhas eu não vejo.*

*Um para o outro, mancebo, realizemos
A beleza improfícua mas bastante
De agradar um ao outro
Plo prazer dado aos olhos.*

O resto é o Fado que nos vai contando
Pelo bater do sangue em nossas fronteiras
A vida até que chegue
A hora do barqueiro (REIS, 2007, p. 295, ênfase minha).

Essa “beleza improfícua” de Reis, longe de alegrar, como diz Campos, “desanima e desconsola — a ponto de chegar a estorvar, com um estrangulamento do nosso pobre coração, a verdadeira alegria esthetica que nos causa. *Aquillo é bello como um bello cemitério*” (CAMPOS, 2012, p. 45, ênfase minha). Por consequência, esse “humilde hedonista cada vez mais ferido pelas dores da mortalidade” (MERQUIOR, 1990, p. 379) parece precisar mais do que coroas de flores para driblar a paulatina espiral de desconsolo pela qual escorrega rumo à adornada cova em que se enterra, “Curvado já em vida sob a ideia/ Do plutónico jugo”, como na ode em que se dirige a Neera, aconselhando:

Quero, Neera, que os teus lábios laves
Na piscina tranquila
Para que contra a tua febre e a triste
Dor que pões em viver,
Sintas a fresca e calma natureza
Da água, e reconheças
Que não têm penas nem desassossegos
As ninfas das nascentes
Nem mais soluços do que o som da água
Alegre e natural.

As nossas dores, não, Neera, vêm
Das causas naturais
Datam da alma e do infeliz fruir
Da vida com os homens.
Aprende pois, ó aprendiz jovem
Das clássicas delícias,
A não pôr mais tristeza que um sorriso
No modo como vives.
Nascestes pálida, deitando a água
Da tua vã beleza
Sobre a estólida fé das nossas mãos
Medrosas de ter gozo
Demasiado preso à desconfiança
Que vem de teu saber,

Não para essa vã mnemónica
 Do futuro fatal.
Façamos vívidas grinaldas várias
De sol, flores e risos
Para ocultar o fundo fiel à Noite
Dos nossos pensamentos
Curvado já em vida sob a ideia
Do plutónico jugo
Côncias já da lívida esperança
Do caos redivivo (REIS, 2007, p. 61-62, ênfase minha).

Como um médico que, conhecendo a fatalidade do próprio mal e o sabendo irreversível, não pudesse mais do que continuar prescrevendo a outrem remédios que já não surtem efeito algum sobre si mesmo, resta ao poeta admoestar Neera a provar da “piscina tranquila”, a fim de que possa acalmar a febre e a triste dor que, na sua ótica, ela põe em viver. A fim de ilustrar seu argumento, Reis fala das ninfas, cuja relação primitiva com a água é de uma perfeita e serena harmonia, justamente pelo fato de que tais seres não enxergam no fluir mais do que o som que lhe é imanente. O grande erro, portanto, causador das “nossas dores”, continua o poeta, muito estoicamente, não está na natureza – que não pode ser mais do que é – mas no entendimento dos homens que, por pensarem além do que está sob seu controle, como “as causas naturais” e a morte, por exemplo, acabam sofrendo sem fundamento ou necessidade. Após essa constatação, como se ele próprio não padecesse por tais pensamentos, Reis aconselha a jovem Neera a, paradoxalmente, “não pôr mais tristeza que um sorriso” na maneira como vive.

E porque é incapaz de seguir o próprio conselho, ou seja, por estar “demasiado preso à desconfiança” em relação a um “futuro fatal”, as “vívidas grinaldas várias/ De sol, flores e risos” com que pretende se enfeitar nada têm do tom alegre e festivo com que se compraz Dioniso:

O filho de Semele, o santo príncipe
 das criaturas bem-aventuradas,
senhor das festas cheias de alegria,
 ornadas de coroas em seus cultos” (EURÍPIDES, 2002, p. 219, ênfase minha).

Ao contrário do júbilo e da bem-aventurança proporcionada pelo festejo dionisiaco, a proposição ricardiana ao festim nada mais tem do que o intuito de “ocultar o fundo fiel à Noite/ Dos nossos pensamentos”, uma vez que o poeta não consegue

se desvencilhar da aterradora consciência “do caos redivivo”. Portando-se dessa maneira, o tiro acaba lhe saindo pela culatra, já que, conforme adverte o coro báquico:

CORO

[...] As falas sem freios,
os exageros ímpios nos conduzem
inevitavelmente ao infortúnio.
Somente uma existência sossegada
e a sã razão preservam nossas casas
dos golpes do destino inexorável.
Embora morem nos confins do éter,
muito longe do mundo em que vivemos,
os deuses vêem as ações dos homens.
Aparentar grande força de espírito
não é sabedoria, nem tampouco
pensar além da condição humana.
*A vida é breve e aqueles que investigam
alturas fora do alcance dos olhos
deixarão escapar os bens terrenos.
Viver dessa maneira imprópria aos homens
revela as almas às quais falta o senso
e os corações sempre desnorteados* (EURÍPIDES, 2002, p. 220, ênfase
minha).

Como se estivesse falando diretamente para Ricardo Reis, o Coro toca em uma importante questão com a qual o heterônimo se debate incessantemente: “pensar além da condição humana”, cuja fragilidade e efemeridade da própria existência nenhum deus pode modificar. Com efeito, mesmo sendo uma deidade mais próxima dos homens, pelo fato mesmo de proporcionar, como veremos, um tipo de experiência religiosa diferente das demais divindades, Dioniso continua sendo um deus e essa distância entre naturezas, por profunda que seja a comunhão, jamais é totalmente abolida. E mais: porque partilha do espaço délfico com Apolo, não escapa ao espírito dionisíaco a advertência do “Conhece a ti mesmo”, cujo teor, como demonstrado, consiste justamente em lembrar essa distância. Por conhecer – demasiadamente até – o seu verdadeiro lugar, enquanto humano, na hierarquia do universo, embora conclame o coroamento de rosas e heras, Reis não tarda a enveredar pelo caminho da negação desse gesto em favor de uma fronte pobre e lisa:

Coroa ou tiara
É só peso posto
Na fronte antes lisa.

Coroa de rosas,
Coroa de louros,
De nada nos servem.

Que o vento nos possa
Tocar nos cabelos,
Coroar-nos a fronte!

Que a fronte despida
Possa reclinar-se,
Serena, onde durma.

*Cloe! Não conheço
Melhor alegria
Que esta fronte lisa* (REIS, 2007, p.222, ênfase minha).

Essa espécie de magoado desinvestimento de si mesmo entende o poeta como uma maneira de evitar quaisquer atitudes inúteis que nada mais fazem do que cansar o corpo e torturar o espírito. Se “Nada nos falta, porque nada somos” (REIS, 2007, p. 52), e se “A riqueza é um metal, a glória é um eco/ E o amor uma sombra” (REIS, 2007, p. 85), não faz sentido esperar o que quer que seja. Por isso, o constante aviso em relação à inutilidade de qualquer gesto:

XX

Cuidas, ínvio, que cumpres, apertando
Teus infecundos, trabalhosos dias
Em feixes de hirta lenha,
Sem ilusão a vida.
A tua lenha é só peso que levas
Para onde não tens fogo que te aqueça,
Nem sofrem peso aos ombros
As sombras que seremos.
Para folgar não folgas; e, se legas,
Antes legues o exemplo, que riquezas,
De como a vida basta
Curta, nem também dura.
*Pouco usamos do pouco que mal temos.
A obra cansa, o ouro não é nosso.
De nós a mesma fama
Ri-se, que a não veremos*
Quando, acabados pelas parcas, formos,
Vultos solenes, de repente antigos,
E cada vez mais sombras,
Ao encontro fatal —
O barco escuro no soturno rio,
E os nove abraços da frieza stígia
E o regaço insaciável
Da pátria de Plutão

 (REIS, 2007, p. 37, ênfase minha).

Essa negação patente de qualquer desejo de glórias, riquezas e afetos parece, inicialmente, assentar bem à feição estoica que o heterônimo reclama para si e que repetirá à náusea ao longo de sua poética, enfatizando sempre que nada verdadeiramente se colhe que não seja ilusão e autoengano:

Frutos, dão-os as árvores que vivem,
 Não a *iludida mente*, que só se orna
 Das flores lívidas
 Do íntimo abismo.
 Quantos reinos nas mentes e nas coisas
 Te não talhaste imaginário! Tantos
 Sem ter perdeste,
 Sonhos cidades!
 Ah, não consegues contra o adverso muito
 Criar mais que propósitos frustrados!
 Abdica e sê
 Rei de ti mesmo (REIS, 2007, p. 148, ênfase minha).

Essa filosofia do conformismo, assim posta, não deixa de lembrar o que, em Bernardo Soares, traduz-se na conhecida postura a que dará o nome de “Estética da abdicação”, exposta, inicialmente, nos seguintes termos:

Conformar-se é submeter-se e vencer é conformar-se, ser vencido. Por isso toda a vitória é uma grosseria. Os vencedores perdem sempre todas as qualidades de desalento com o presente que os levaram à luta que lhes deu a vitória. Ficam satisfeitos, e satisfeito só pode estar aquele que se conforma, que não tem a mentalidade do vencedor. Vence só quem nunca consegue. Só é forte quem desanima sempre. O melhor e o mais púrpura é abdicar. *O império supremo é o do Imperador que abdica de toda a vida normal, dos outros homens, em quem o cuidado da supremacia não pesa como um fardo de jóias* (PESSOA, 1999, p. 132, ênfase minha).

No caso de Reis, entretanto, essa negação não resiste à mais elementar das investigações. Inclusive, aproveitando o gancho oferecido por Soares, a palavra “joia” serve como uma boa pista do modo como Reis compreende a perspectiva de glória e riqueza, não necessariamente em termos financeiros, mas no tocante à permanência, fama e reconhecimento da obra literária, como atesta o muito conhecido e sobremaneira analisado poema “Seguro assento na coluna firme”, com o qual abre o seu livro de *Odes*:

I
Seguro assento na coluna firme
 Dos versos em que fico,
 Nem temo o influxo inúmero futuro
 Dos tempos e do olvido;
 Que a mente, quando, fixa, em si contempla
 Os reflexos do mundo,
 Deles se plasma torna, e à arte o mundo
 Cria, que não a mente.
 Assim na placa o externo instante grava
 Seu ser, durando nela (REIS, 2007, p. 17).

Diálogo direto com a ode “III, 30” de Horácio, “*Exegi monumentum aere perennius*”, esse poema tem se prestado a um sem número de interpretações. Para o que aqui se propõe basta, entretanto, que se destaquem dois aspectos, presentes nos dois primeiros versos: a evidente noção de permanência por meio do verso, conforme glosa do mote horaciano:

Erige monumento mais perene
do que o bronze e mais alto que a real
construção das pirâmides, que nem
as chuvas erosivas, nem o forte
Aquilão, nem a série inumerável
dos anos, nem a dos tempos corrida
poderão, algum dia, derruir.
Não morrerei de todo; parte minha
à própria morte não será sujeita:
eu, sempre jovem, crescerei, enquanto,
com virgem silenciosa, o Capitólio
suba o pontífice. Dir-se-á que, grande
de origem humilde, a fiz, primeiro, a voz
latina ao metro grego, onde ressoa
o Áufido impetuoso e onde o Dáunio agreste,
de poucas águas, reinou sobre os povos
rústicos. Enche-te de orgulho, pois,
que requerem meus méritos, Melpômene,
e, se o quiseres, cinge-me a cabeça
com a de louro delfica coroa! (HORÁCIO, 2003, p. 141, ênfase minha).

As semelhanças, como se nota, são bastante evidentes, sobretudo nos primeiros versos. Entretanto, à exceção do aspecto formal – Ricardo Reis já foi apresentado por Pessoa como “a Greek Horace who writes in Portuguese” (PESSOA, 1999, p. 53) – o heterônimo se assemelha muito pouco ao poeta venusino⁶⁹. Sendo “um Horácio Grego”, já não é o mesmo Horácio dos romanos e, embora favorecido pela raiz linguística que facilita a repetição dos latinismos em português, uma coisa é o mote, outra, bem diferente, é o resultado da glosa. Essa confiança na permanência por meio da ode pode assegurar que *a memória do sujeito seja mantida viva por meio da obra*, mas *de modo algum permite que a obra seja capaz de salvar o sujeito da aniquilação*. Ademais, bem considerado, nem mesmo a obra entendida como a mais

⁶⁹ Para análise mais detalhada desse tema vide o capítulo “O poeta à margem do instante – O *carpe diem*”, da referida dissertação de mestrado desenvolvida por mim, em 2013, intitulada *A flauta antiga sorrindo chora: tensões e paradoxos na poética neoclássica de Ricardo Reis*. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/30516?show=full>.

firme das colunas serve como garantia plena de continuidade contra o desgaste do tempo. Lembrando António Vieira:

Tudo cura o tempo, tudo faz esquecer, *tudo gasta, tudo digere, tudo acaba. Atreve-se o tempo a colunas de mármore, quanto mais a corações de cera?* São as afeições como as vidas, que não há mais certo sinal de haverem de durar pouco que terem durado muito (VIEIRA, 2011, p. 334, ênfase minha).

Além disso, em certos momentos, afrouxando ao máximo o seu arco estoico e traindo mais uma vez a própria filosofia da negação, Reis – contradição das contradições – afirma o desejo de querer colher os louros da sorte:

Negue-me tudo a sorte, menos vê-la,
Que eu, *stóico sem dureza,*
Na sentença gravada do Destino
Quero gozar as letras (REIS, 2007, p. 176, ênfase minha).

Nessa trama de paradoxos, é de se perguntar em que acredita essa espécie de “Penélope triste”, “Passando assim a vida, destruindo / O que fiamos ontem” (REIS, 2007, p. 257), pois que, essa mesma sabedoria, igualmente triste, ao passo que lhe acende um ponto luminoso à guisa de farol no meio do nada, torna mais vívida a percepção de que um nome apenas não faz a existência e que nem mesmo a ode pode preservá-lo do total esquecimento:

A nada imploram tuas mãos já coisas,
Nem convencem teus lábios já parados,
No abafo subterrâneo
Da húmida imposta terra.
Só talvez o sorriso com que amavas
Te embalsama remota, e nas memórias
Te ergue qual eras, hoje
Cortiço apodrecido.
E o nome inútil que teu corpo morto
Usou, vivo, na terra, como uma alma,
Não lembra. *A ode grava,*
Anónimo, um sorriso (REIS, 2007, p. 153, ênfase minha).

Mentindo a si mesmo, o poeta não cessa de se contradizer, ora afirmando coisas como:

[...]
Melhor vida é a vida
Que dura sem medir-se (REIS, 2007, p. 128).

[...]
Igual é o fado, quer o procuremos,
Quer o speremos [...] (REIS, 2007, p. 130).

[...]
Moramos, hóspedes na vida, e vamos
Por força despedidos,
À noite donde viemos perder o dia (REIS, 2007, p. 138) etc.

Ora insistindo em um triste fruir do momento:

[...]
Mas tal como é, *gozemos o momento*,
Solenes na alegria levemente,
E aguardando a morte
Como quem a conhece (REIS, 2007, p. 52, ênfase minha).

*De uma só vez recolhe
As flores que puderes.*
Não dura mais que até à noite o dia.
Colhe de que lembrares [...] (REIS, 2007, p. 132, ênfase minha).

Se hás-de ser o que choras
Ter que ser, não o chores.
Se toda a mole imensa
Do mundo ser-te-á noite,
*Aproveita este breve
Dia, e sem choro ou cura
Goza-o, contente por viveres
O pouco que te é dado* (REIS, 2007, p. 248, ênfase minha) etc.

Nesse sentido, percebe-se, conforme comenta José Gil, que, em Reis, a angústia do tempo que passa é tanto mais sentida quanto mais o poeta se arrisca a destruir a injunção “vivamos o presente”, implícita ou explicitamente motivado pela ideia de que, a qualquer instante, pode sobrevir a morte. Assim sendo, nas palavras do autor:

Resta o facto de o mistério como emoção metafísica resultar, na poesia de Reis, de uma tensão particular: entre a afirmação da passagem do tempo destruidor, da morte, da inevitabilidade da dissolução final de todas as coisas e de todas as vidas; e a injunção de recusar essa mesma passagem do tempo, como se fosse possível escapar-lhe. *Tensão que se resolve numa estranha «síntese às avessa» de termos contraditórios: o ser e o nada* (GIL, s.d., p. 132, ênfase minha).

No caso de Sophia, para além do já referido poema “Carta a Ruben A.”, no qual recorda-se a existência de um jardim partilhado na infância de ambos, “E a mão roçando *pelas folhas de heras*” (ANDRESEN, 2015, *O nome das coisas*, p. 92, ênfase

minha), a hera aparece ainda em outras três composições. Na primeira delas, a poeta volta à temática da primavera já a partir do título homônimo:

PRIMAVERA

*As heras de outras eras água pedra
E passa devagar memória antiga
Com brisa madressilva e Primavera
E o desejo da jovem noite nua
Música passando pelas veias
E a sombra das folhagens nas paredes
Descalço o passo sobre os musgos verdes
E a noite transparente e distraída
Com seu sabor de rosa densa e breve
Onde me lembro amor de ter morrido
— Sangue feroz do tempo possuído (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 66, ênfase minha).*

Essa primavera recuperada pela memória aparece, aqui, como uma estação nomeadamente noturna, passando devagar na “memória antiga” como “as heras de outras eras”. Como as flores que bailam ao vento projetando sombras nas paredes, o eu-lírico também é embalado por uma música também antiga, inerente ao seu próprio ser – “Música passando pelas veias”. Mas não se trata, aqui, de uma noite densa e impenetrável, embora resguarde sua porção de mistério. É, antes, uma “noite transparente e distraída”, cenário de um tipo de comunhão antropofágica com a natureza, uma vez que revive o “sabor de rosa densa e breve” como naquele poema em que Sophia confessa:

AS ROSAS

*Quando à noite desfolho e trinco as rosas
É como se prendesse entre os meus dentes
Todo o luar das noites transparentes,
Todo o fulgor das tardes luminosas,
O vento bailador das Primaveras,
A doçura amarga dos poentes,
E a exaltação de todas as esperas (ANDRESEN, 2013, *Dia do Mar*, p.35, ênfase minha).*

A respeito desse poema e da tentativa de captação do real nele representada, Sophia dá testemunho em entrevista a José Carlos de Vasconcelos:

Sabe, se quer que lhe diga, do que eu me lembro bem, e para mim é importante, é dos sítios onde escrevi, das situações em que escrevi. Há um poema que diz: «Quando a noite desfolho e trinco as rosas». Isto é absolutamente verdade: eu ia para o jardim semiabandonado, colhia camélias

no Inverno e rosas na Primavera. Trazia imensas rosas para casa, havia sempre uma grande jarra cheia delas em frente da janela, no meu quarto. E depois eu desfolhava e comia as rosas, mastigava-as... *no fundo era a tentativa de captar qualquer coisa a que só posso chamar a alegria do universo, qualquer coisa que floresce* (ANDRESEN, 1991, p. 10, ênfase minha).

Essa primavera, como o ambiente sombrio a que é frequentemente associada, carrega consigo a dualidade própria de um tempo de morte e de renovo. Colhidas, fenecem as flores, mas, ao serem mastigadas, passam a fazer parte de uma outra substância, um outro ser. Esse contato direto não significa, evidentemente, que tudo se harmoniza, posto que, junto com a lembrança do sabor das rosas e da “alegria do universo” que Sophia esperava captar, surge também a memória da morte e da batalha, em um tempo feito de sangue e possessão – “Onde me lembro amor de ter morrido/ — Sangue feroz do tempo possuído”.

“No ciclo eterno das mudáveis coisas” (REIS, 2007, p. 142), como diz Ricardo Reis, a toda primavera e verão sucedem o outono e o inverno, de modo que, onde subjaz a promessa de renovação, encontra-se, igualmente, a certeza de que o Fado não permite ao homem recolher, mais do que “A mercê passageira/ De instantes que não duram” (REIS, 2007, p. 260). Por isso o poeta não esquece:

Floresce em ti, ó magna terra, em cores
A vária primavera, e o verão vasto,
E os campos são de alegres.
*Mas dorme em cada campo o outono dele
E o inverno espreita a açucena que ignora
E a morte é cada dia* (REIS, 2007, p.159, ênfase minha).

Tanto quanto Reis, Sophia também tem a consciência de que “por mais bela que seja cada coisa/ Tem um monstro em si suspenso” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 60), de sorte que o sentimento da catástrofe e da perda sempre iminentes obriga o sujeito poético a se colocar em constante estado de tensão e atenção. Além do mais, a ameaça não se apresenta apenas em termos de destruição e morte, mas também sob a forma da não-concretude, da não-realização, a ponto de a poeta indagar de modo veemente:

SERÁ POSSÍVEL

*Será possível que nada se cumprisse?
Que o roseiral a brisa as folhas de hera
Fossem como palavras sem sentido*

— Que nada sejam senão seu rosto ido
Sem regresso nem resposta — só perdido? (ANDRESEN, 2015, *O nome das coisas*, p. 88, ênfase minha).

Obviamente há uma diferença importante entre Reis e Sophia no que diz respeito ao sentido da perda. Reis é um ressentido por adiantamento, Sophia, uma melindrada por decepção. Em outras palavras, para o heterônimo, *tudo o que é está sempre em via de deixar de ser*. Já para Sophia, sem se deixar perder no labirinto do desgosto por antecipação, o sofrimento se dá em relação à *perda daquilo que é e deixou de ser* ou pela frustração em virtude do que *se espera que seja e não chega a se cumprir*. Nos dois casos, porém, o que os aproxima é a não-aceitação – ao menos não sem resistência – dos reveses impostos pelo destino.

No tocante a Ricardo Reis, conforme comenta Maria Helena Nery Garcez, as próprias flores, embora breves, “mais do que um consolo, funcionam como um sinal, suficiente para permitir o estabelecimento de um juízo de positividade acerca da vida” (GARCEZ, 1990, p. 47-48). Que se trata de um pilar tão forte quanto um ramo de hera, isso é mais do que evidente. Entretanto, justamente porque cômico da própria fragilidade, é possível ao poeta, por vezes, assumir uma postura de aceitação baseada em um astuto exercício perceptivo que lhe tornaria menos árdua a existência, se lhe fosse possível lembrar mais amiúde que:

No mundo, só comigo, me deixaram
Os Deuses que dispõem.
Não posso contra eles: o que deram
Aceito sem mais nada.
*Assim o trigo baixa ao vento, e, quando
O vento cessa, ergue-se* (REIS, 2007, p. 191, ênfase minha).

Assim também Sophia, embora sempre ferida pelo circunstancial tanto quanto pelo eterno, não cessa de voltar os olhos para a beleza do real, que sabe não ser feito apenas de luminosidade e perfeição. Por esse motivo, no último poema em que a hera é evocada, fala-se não de luz ou de sombra, mas dos dois:

A HERA

*A meticulosa beleza do real
Onda após onda pétala a pétala
E através do pano branco do toldo
A sombra aérea da hera
Tecedora incessante de grinaldas* (ANDRESEN, 2016, *O búzio de Cós e outros poemas*, p. 113, ênfase minha).

Para que haja sombra, é necessário antes, um “pano branco” de luz no qual ela possa se projetar. Ao mesmo tempo, essa mesma sombra tem a capacidade de tecer o belo onde antes não havia nada, projetando-se, ela mesma, como parte integrante e criadora da “meticulosa beleza do real”, cuja habitação poética, nos dizeres de Carlos Mendes de Sousa, “é sempre uma contínua e maravilhada renovação” (DE SOUSA, 2016, p. 49).

4.6 “Quando começa a cintilar o vinho”

De todos os motivos presentes no culto dionisiaco, o vinho e o êxtase são, certamente, os mais sobejamente conhecidos e cantados pela tradição e aparecem com frequência nos versos tanto de Reis quanto de Sophia. Antes, porém, de analisarmos o motivo na obra dos dois poetas, vale a pena um breve comentário a respeito da relação entre a bebida e o deus ao qual ela aparece intimamente associada no universo greco-romano.

Lembrando do hino homérico, na já aludida passagem do rapto de Dioniso pelos piratas tirrenos, o deus faz jorrar vinho e brotar a videira sobre o convés da embarcação:

Vinho primeiramente sobre a rápida nau negra,
suave bebida, jorrava fragrante [...]
Logo uma videira junto à vela estendeu-se
altíssima ali e aqui (HOMERO, 2010, p. 336).

Além dos prodígios, a própria aparência de Dioniso, cujos cabelos são frequentemente comparados a uvas, “com seus próprios cachos negros balançando” (HOMERO, 2010, p. 330), permite antever a força de sua relação com a videira e o inebriante licor extraído dela, sendo, por isso, não raro, a divindade e a bebida referidas como sendo uma coisa só, a exemplo da *Ilíada*, em que se fala de “Dioniso chamado na terra *delícia dos homens*” (HOMERO, 2015a. *Ilíada*, p. 310, ênfase minha).

Ou na *Eneida*, no momento em que os guerreiros bebem não a Baco, mas o *próprio* Baco:

Co'o sustento depois restauram forças

E, pela erva espalhados, se saciam
De velho Baco e montezinhas carnes (VIRGÍLIO, 2004, p. 14, ênfase minha).

Em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo, ao dar conselhos sobre o cultivo da terra, fala da colheita das uvas, “o presente de Dioniso, o cheio de alegria” (HESÍODO, 2012, p. 123, ênfase minha).

Nas *Metamorfoses*, Ovídio também fala sobre “el vino que le es propio a Baco” (OVÍDIO, 2012, p. 98), a propósito da época em que se deu o episódio do “Javali de Calídon”, quando se ofertavam as primícias das colheitas do trigo a Ceres, da oliveira a Minerva e da uva a Baco.

Na “IX” das odes Nemeias, Píndaro celebra o vinho como uma fonte de inspiração e coragem para os cantos:

Da lustre á los banquetes
Del huésped la alegría;
Y el triunfo de este día
Con el sùave canto crecerà:
Y pues *valor y audacia*
Presta á la lengua el vino,
Dadme el licor divino
Que mi dulce cantar inspirará (PÍNDARO, 1883, p. 252, ênfase minha).

Nas *Odes*, Horácio celebra em Baco “a fonte do vinho e os arroios cheios de leite e os meles que correm dos troncos cavados” (HORACIO, 1962, p. 15), posto que, por ordem do deus, tais iguarias brotavam da terra para alimentar as bacantes, como também se viu na peça homônima de Eurípides.

Frequentemente, o vinho é também aludido como um poderoso estimulante sexual, como na ode em que Anacreonte fala da relação entre os prazeres da bebida e os da carne, agora metonimicamente tomados pela deusa Afrodite:

A DIONISSOS

Dionissos! Filho almo de Zeus,
Libertador das penas, Liaios!
Possues-me, nos delírios teus
E atrais-me, ó tu, que, até os desmaios,
Dás vinho! Ensinas-me as coréias;
Dás-me o prazer mais singular.
Pois tenho o gosto de beber,
Mas sem dos outros me privar:
Em canto alegre a voz erguer;
Numa Afrodite achar prazer
E, novamente, vir dançar (ANACREONTE, 1966, p. 91, ênfase minha).

Mas assim como embriaga de modo positivo, o vinho também pode conduzir a ações imprudentes e há uma longa lista de episódios relatando as funestas consequências provenientes do seu consumo desregrado. Posto que são inúmeros os relatos, é bastante ilustrativo um pequeno trecho de uma elegia em que Propércio maldiz o inventor do vinho e menciona alguns célebres infortúnios causados pela bebida:

[...]
 ¡ Ah, perezca quienquiera que descubrió las uvas sin mezcla,
 y corrompió el primero, con néctar, buenas aguas !
 ¡ Oh Ícaro⁷⁰, con razón degollado por Cecropios colonos !
 ¡ Supiste cuán amargo es el olor de pámpanos !
 Y tú, oh Centauro Euritió⁷¹, por el vino moriste,
 también tú, Polifemo⁷², por el licor Ismario.
 Por el vino, muere la forma, y la edad se corrompe,
 y a menudo la amiga a su hombre no conoce
 ! *Misero de mí ! ¡ Cómo, con mucho vino, en nada se muda !* (PROPÉRCIO,
 1974, p. 67, ênfase minha).

Pelo inicialmente exposto, percebe-se que o vinho é um dos mais dionisiacos atributos e que, tanto quanto o deus que o oferece, é fonte de uma experiência ambígua de conhecimento da realidade. Nesse sentido, conforme explica Marcos Siscar, a própria presença do vinho em tão diferentes línguas e tradições não denota apenas um tema entre outros, mas está intrinsecamente relacionado a um modo de viver e conceber a vida. Nas palavras do autor:

O vinho é o elixir do prazer, da vida impetuosa ou trágica; representa tanto o pranto do vício quanto as esperanças medicinais da cura, física ou moral; é

⁷⁰ A respeito de Ícaro e Erigone, conta Higino: “1. Cuando Líber Pater [Baco] se dirigió hacia los hombres para mostrarles la suavidad y dulzura de sus frutos, fue acogido en casa de Icaro y Erigone con generosa hospitalidad. Les dio un odre lleno de vino como regalo, y mandó que lo difundieran por todas las regiones. 2. Cargado un carro, llegó Icaro con su hija Erigone y la perra Mera a la tierra del Ática y mostró a unos pastores tal género de dulzura. Como los pastores bebieron sin ninguna moderación, cayeron embriagados. Pensando ellos que Icaro les había propinado una pócima nociva, lo mataron a palos” (HIGINO, 2009, p. 220).

⁷¹ Sobre o referido episódio dos centauros, conta o poeta: “Asimismo en otra boda, cuando se casó Piríto con Hipodamía, hija de Adrasto, los Centauros, ahitos de vino, intentaron raptar a las esposas de los lápitas. Los Centauros mataron a gran número de éstos, pero perecieron a manos de ellos” (HIGINO, 2009, p. 124).

⁷² Sobre o episódio, narrado em detalhes por Homero, no canto IX da Odisseia, Higino apresenta uma versão mais sucinta, que serve bem ao propósito da nota: “Polifemo encerró a Ulises con sus compañeros y comenzó a comérselos. Al ver Ulises que él no podía enfrentarse a su tamaño y crueldad, lo embriagó con el vino que había recibido de Marón y dijo que se llamaba «Nadie». 5. Y de este modo, le quemó completamente su ojo con un tronco incandescente. Y aquél, prorrumpiendo en alaridos, llamó a los demás Ciclopes, y con la gruta atrancada les gritó: «Nadie me ha cegado». Ellos, creyendo que lo decía para burlarse, no le hicieron ni caso. Ulises, por su paite, amarró a sus compañeros a las ovejas y él mismo se ató a un carnero, y de este modo salieron” (HIGINO, 2009, p. 211-212).

fonte de alegria, de alucinação, de sanidade ou de insanidade, capaz de gerar diferentes efeitos sobre a sensibilidade, diferentes disposições artísticas e, talvez, a própria disposição para a arte. Constitui, em nosso imaginário, o “leite dos velhos”, capaz de “desmamar” a mente de uma infância ingênua ou nostálgica. Aguça as tendências naturais do homem, refinando suas disposições e dando-lhes uma beleza bruta, trágica ou sublime. Nesse sentido, é também uma figura daquilo que é a experiência humana do corpo, dessa “vida líquida” cuja crueza e generosidade são tão amadas e de difícil compreensão (SISCAR, 2009, p. 9).

Tal multiplicidade de efeitos não escapou aos olhos de Reis e Sophia. Tanto na obra de um quanto de outro, o vinho aparece relacionado a uma experiência cujos contornos apresentam uma ampla gama de significados: Ora associado a festas e banquetes, mais ou menos alegres, ora como uma espécie de elixir do esquecimento ou bebida corruptora dos sentidos, ora ainda como um símbolo sagrado de ligação com o divino, o vinho, desempenha um importante papel na visão de mundo dos dois poetas.

A respeito dos festejos, conforme explica Eliade, desde a época de Pisístrato (608-527 a.C.), celebravam-se em Atenas pelo menos quatro festas em honra a Dioniso. As primeiras, conhecidas como “Dionisiacas campestres”, eram festas de aldeia e aconteciam em dezembro. Celebração arcaica e falocêntrica, sua origem remete a tempos anteriores ao estabelecimento do culto dionisiaco, mas, com o passar do tempo, acabou sendo assimilada ao deus. Nela, havia um cortejo que desfilava com um enorme falo, cuja procissão era acompanhada por instrumentos musicais e canções:

Outros divertimentos rituais compreendiam concursos e contestações, e sobretudo desfiles de máscaras ou de personagens fantasiadas de animais. Também aqui os ritos precederam Dioniso, mas compreende-se como o deus do vinho chegou a liderar o cortejo das máscaras (ELIADE, 1978, p. 203).

Depois, vinham as “Lenéias”, a respeito das quais há poucos registros, mas sabe-se que ocorriam em meados do inverno. “Uma citação de Heráclito afirma que o vocábulo *Lênai* e o verbo ‘fazer as *Lênai*’ eram empregados como equivalentes de ‘bacantes’ e ‘fazer o papel de bacante’” (ELIADE, 1978, p. 203). Nelas, Dioniso era invocado por meio do *daidoukhos*, isto é, “aquele que conduz o archote”. Conforme esclarece Eliade: “segundo uma glosa de um verso de Aristófanes, [no ritual] o sacerdote eleusino, ‘trazendo na mão uma tocha, exclama: ‘chamai o deus!’, e os ouvintes gritam: ‘Ó Íaco, filho de Sêmele, fornecedor de riquezas’” (ELIADE, 1978, p.

203). Ainda sobre as “Leneias”, Maria Helena da Rocha Pereira destaca que “o mais importante é terem começado a incluir, desde 442 a.C., concursos de tragédia, e, desde 432 a.C., de comédia, à imitação das Grandes Dionisiacas” (PEREIRA, 2012, p. 356).

Na sequência estavam as já mencionadas “Antestérias”, consideradas as mais antigas e mais importantes dentre as festividades, cuja celebração se dava de fevereiro a março e, por fim, as “Grandes Dionisiacas”, festejadas de março a abril. Durante as “Antestérias” havia três dias mais importantes. No primeiro, chamado *Pitholgia*, eram abertos tonéis de vinho conservados desde a colheita do outono. Como parte das cerimônias, “Transportavam-se os tonéis ao santuário de ‘Dioniso no pântano’ para fazer libações ao deus e, em seguida, saboreava-se o vinho novo” (ELIADE, 1978, p. 204). No segundo, conhecido como *Khóes* – “cântaros” – havia um concurso de beberrões que tinham por tarefa beber um cântaro de vinho o mais rápido possível. A respeito da simbologia dessa disputa, comenta Eliade:

Essa competição também está ligada ao conhecido enredo de concursos e justas de todo o gênero (esportivos, oratórios etc.), que dão prosseguimento à renovação da vida. Mas a euforia e a embriaguez antecipam de alguma forma a vida num além que não se assemelha mais ao triste mundo dos mortos homérico (ELIADE, 1978, p. 204).

Nesse mesmo dia, havia também uma representação da chegada de Dioniso à cidade. “Como se julgava que ele surgia do mar, integrava o cortejo uma embarcação que deslizava sobre quatro rodas de carroça; nela se via Dioniso segurando uma videira e dois sátiros nus tocando flauta” (ELIADE, 1978, p. 204). Tal associação de Dioniso com o mar, para além da gruta marítima onde foi escondido depois do segundo nascimento – assunto para mais adiante –, dá testemunho o próprio Homero em um dos cantos dedicados ao deus, no qual se lê:

Acerca de Dioniso, filho de Sêmele mui ilustre,
lembrar-me-ei de como *surgiu na praia do mar infecundo*,
sobre um promontório saliente, semelhante a um jovem rapaz
adolescente; belas, agitavam-se em volta madeixas
cianas, e um manto em torno tinha dos robustos ombros,
purpúreo [...] (HOMERO, 2010, p. 334, ênfase minha).

Ainda por ocasião das *Khoés*, algumas cerimônias secretas eram realizadas, dentre elas, o casamento de Dioniso com a *Basilinna* – “Rainha” – mulher do Arconte-

Rei e herdeira das antigas rainhas da cidade, de modo que, ao se casar com ela, o deus estaria se unindo simbolicamente a toda a comunidade.

Todavia, ao mesmo tempo em que celebravam o triunfo da divindade, as Antestérias significavam também um período nefasto, por serem um tempo em que as almas dos mortos retornavam trazendo consigo as *Kêres*, divindades demoníacas portadoras de más influências, de modo que o último dia das Antestérias lhes é especialmente consagrado. Nesse período, então:

Orava-se pelos mortos, preparava-se uma *panspermia*, prato composto de uma mistura de todas as espécies de sementes, que se devia consumir antes do anoitecer. E, chegada a noite, gritava-se: “Expulsem as *Kêres*; terminaram as Antestérias!”. A encenação do rito é perfeitamente conhecida e é atestada quase por toda a parte nas civilizações agrícolas. Os mortos e as forças do outro mundo governam a fertilidade e as riquezas, e são os seus distribuidores (ELIADE, 1978, p. 205).

Que os deuses se comprazem com festejos é algo que o registro dos inúmeros cultos e templos espalhados por toda a Grécia antiga comprova suficientemente. No caso de Dioniso, porém, a noção de festividade parece denotar um traço mais íntimo e ainda mais profundo de sua personalidade. N’As *Bacantes*, por exemplo, uma das facetas da divindade diz respeito justamente a sua predileção pelas comemorações, mostrando-se infenso a quem não é dado a aproveitar as alegrias da vida:

CORO

[...]

O deus filho de Zeus desfruta as festas
deliciosas; *ele adora a Paz*,
deusa nutriz e salvação dos jovens,
que nos proporciona a opulência.
Ao pobre e igualmente ao abastado
ele oferece em dose igual o vinho
que encanta e alivia. *Ele detesta*
aqueles cujo desejo constante
não seja, na claridade do dia
e na doçura da noite sombria,
saborear a ventura e a vida,
tendo, como convém a quem é sábio,
o coração e a mente bem distantes
de todos os mortais muito sutis (EURÍPIDES, 2002, p.220-221, ênfase
minha).

E ainda:

CORO

[...] Seu encargo

é conduzir os coros sempre dóceis
ao som das flautas, para adormecer
nossos cuidados e acordar o riso,
quando começa a cintilar o vinho

durante as comemorações sagradas,
e enquanto nos cortejos adornamo-nos
com ramos de hera a taça serve o sono
aos convidados! (EURÍPIDES, 2002, p. 219, ênfase minha).

Ademais, sendo uma divindade da vegetação também ligada à água, Dioniso é igualmente um deus que atua no sentido de regular os ciclos vitais das colheitas, sendo, por isso, comumente apresentado como uma deidade generosa e dada a concessões, como atestam inúmeros relatos, sobretudo no tocante ao conhecimento do vinho, como, por exemplo, o caso de Eneu, rei de Calidão, “el primero que cultivó la vid, recibida de Dioniso” (APOLODORO, 1985, p. 61); de Icaro, “que recibió del dios una cepa y aprendió la fabricación del vino” (APOLODORO, 1985, p. 190); das filhas de Anio – filho de Apolo – a quem “Dioniso les concedió el don de obtener de la tierra aceite, trigo y vino” (APOLODORO, 1985, p. 213), entre outros.

4.7 “Um vinho intenso e resinado”

Essa perspectiva, largamente registrada pelos poetas e mitógrafos antigos, também não fugiu a Sophia, sendo abordada no primeiro dos poemas em que Baco é explicitamente evocado:

EVOHÉ BAKKHOS

*Evohé deus que nos deste
A vida e o vinho
E nele os homens encontraram
O sabor do sol e da resina
E uma consciência múltipla e divina* (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 33, ênfase minha).

Desde o título, é interessante a opção de Sophia pela grafia grega do nome Baco. Conforme esclarece Junito Brandão, tanto o termo Dioniso (*Diónysos* na transliteração grega) quanto Baco (igualmente, *Bákkhos*) e seus vários derivados (*Báxxn* – *Bákkhe* – Bacante – *bakkheúein*, “estar em transe; ser tomado de um delírio sagrado”) são palavras ainda sem etimologia segura. Ainda assim, conforme o autor:

Trata-se, sem dúvida, de dois nomes importados, provavelmente da Trácia. Quanto a *Baco*, deus grego e não romano (o latim *Bacchus* que, à época da helenização de Roma e do sincretismo religioso greco-latino, suplantou o Líber dos latinos, é mera transliteração do grego *Bákkhos*); quanto a *Baco*, repetimos, que não aparece em Homero, Hesíodo, Píndaro e Ésquilo,

somente surgiu na literatura grega no século V a.C, a partir de Heródoto e sobretudo no *Édipo Rei* de Sófocles, v. 211 (BRANDÃO, 1987, p. 113-114).

Essa ligação direta entre o nome do deus e um de seus principais atributos – a possessão – é também evidenciada pelo termo “Evohé”, que remete à saudação dirigida a ele pelos participantes do culto báquico, bem como à significativa relação com a “consciência múltipla e divina” evocada no último verso do poema de Sophia. Deixando para mais adiante a questão da consciência/multiplicidade, note-se que a atitude inicial do eu-lírico é reconhecer em Baco um deus da vitalidade, cuja associação ao vinho se nota pela aditiva “e” no segundo verso. Além disso, o anafórico “nele” também retoma a ideia de vinho e apresenta os resultados desse encontro entre a dádiva oferecida pelo deus e a experimentação pelos mortais. Reforçando o aspecto paradoxal da adoção do mito dionisiaco, Sophia afirma que os homens encontraram no vinho “o sabor do sol” e não o da noite, como se poderia pensar, já que esta, como se viu, é particularmente cara a Dioniso e a seu culto. Para Sophia, o vinho oferece a possibilidade do contato direto com a luz, como se, a partir da sinestesia, a claridade pudesse ser percebida pelo paladar e, por conta disso, degustada.

Junto dessa nova modalidade de experimentação, a “resina”, aqui facilmente ligada à seiva do pinheiro, também é acrescentada. Enquanto o pinheiro simboliza a imortalidade, a resina, segundo Chevalier e Gheerbrant, é um símbolo do incorruptível: “como queima e é, com mais frequência, tirada de árvores com folhas persistentes como as coníferas, a resina é símbolo de **pureza e de imortalidade**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 779, ênfase dos autores). Assim considerada, a resina serve para acentuar ainda mais a ligação de Dioniso com os ciclos vitais de maneira a garantir a perpetuação da vida por meio da renovação regular e periódica.

Para Sophia, o vinho apresenta, portanto, uma simbólica quase sempre positiva, mas que nem por isso se isenta do confronto com contextos negativos, como é o caso do poema “Babilónia”, no qual, saindo um pouco da perspectiva grega, a bebida aparece em um cenário em que se evoca a tradição cristã de pecado e corrupção:

BABILÓNIA

Com pátios interiores e com palmeiras
Com muros de tijolo com pequenos tanques
Com fontes com estátuas com colunas
Com deuses desenhados nas paredes de barro

Com corredores e silêncios e penumbras
 Com vestidos de linho tocando a pedra pura
 Com cinamomo e nardo
 Com jarras donde corria azeite e vinho

Com multidões com gritos com mercados
 Com esteiras claras sob os pés pintados
 Com escribas com magos e adivinhos
 Com prisioneiros com servos com escravos
 Com lucidez feroz com amargura
 Com ciência e arte
 Com desprezo
 Babilônia nasceu de lodo e limo (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 86, ênfase minha).

Nesse poema, considerando o contexto de publicação – o fato de estar em *Livro Sexto*, o mais politicamente datado de quantos Sophia escreveu, pesa bastante nesse sentido – percebe-se um jogo de oposições bastante claro marcado pela diferença de tom entre as duas primeiras estrofes e a instância final. Retomando o significado cristão atribuído à cidade da Babilônia, símbolo da luxúria e degradação, a grande meretriz a ser vencida no juízo final⁷³, Sophia faz um relato contundente e igualmente simbólico de seu próprio tempo político, marcado pela ditadura do salazarismo e toda a sua carga negativa posterior. Por isso o contraste de espaços, sendo o inicial pleno de elementos positivos – as estátuas, as colunas, os deuses, o silêncio, o vestido de linho, o azeite e o vinho etc. – e o final, caracterizado por elementos predominantemente negativos – os gritos da multidão, os prisioneiros, os escravos, o desprezo, o lodo e o limo.

Ainda na mesma esteira, logo depois de “Babilônia” está o poema “O velho abutre”, tido como um irônico e amargo retrato de Salazar:

⁷³ Conforme o relato do apóstolo João, no Apocalipse: “1. Veio, então, um dos sete Anjos que tinham as sete taças e falou comigo: Vem, e eu te mostrarei a condenação da grande meretriz, que se assenta à beira das muitas águas, 2. com a qual se contaminaram os reis da terra. Ela inebriou os habitantes da terra com o vinho da sua luxúria. 3. Transportou-me, então, em espírito ao deserto. Eu vi uma mulher assentada em cima de uma fera escarlate, cheia de nomes blasfematórios, com sete cabeças e dez chifres. 4. A mulher estava vestida de púrpura e escarlate, adornada de ouro, pedras preciosas e pérolas. Tinha na mão uma taça de ouro, cheia de abominação e de imundície de sua prostituição. 5. Na sua frente estava escrito um nome simbólico: Babilônia, a Grande, a mãe da prostituição e das abominações da terra. 6. Vi que a mulher estava ébria do sangue dos santos e do sangue dos mártires de Jesus; e esta visão encheu-me de espanto. (BÍBLIA, Apocalipse, 17, 1-6, ênfase minha). [...] Depois disso, vi descer do céu outro anjo que tinha grande poder, e a terra foi iluminada por sua glória. 2. Clamou em alta voz, dizendo: Caiu, caiu Babilônia, a Grande. Tornou-se morada dos demônios, prisão dos espíritos imundos e das aves impuras e abomináveis, [...]” (BÍBLIA, Apocalipse, 18, 1-2, ênfase minha).

O VELHO ABUTRE

O velho abutre é sábio e alisa as suas penas
 A podridão lhe agrada e seus discursos
 Têm o dom de tornar as almas mais pequenas (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 87).

Conforme comenta Gustavo Rubim, essas lógicas do luminoso ao escuro, do aberto ao encerrado fazem parte de *Livro Sexto* como um todo, mas que, nos poemas finais “prolongam este fechamento negativo que é todo o discurso sobre a «pátria», o discurso político de Sophia, obrigatoriamente encriptado e indirecto e, por isso mesmo, empenhado em denunciar e recusar a inversão” (RUBIM, 2014, p. 11).

No livro seguinte, *Geografia*, o vinho é retomado em um contexto notoriamente greco-romano, cenário, como se sabe, intimamente relacionado às sempre procuradas imanência e unidade primordiais. Essa guinada definitiva rumo à Grécia, coroada com a posterior publicação de *Dual*, tem muito da impressão que uma viagem feita ao país naquele período causou em Sophia, conforme comenta a própria poeta:

A viagem à Grécia foi extraordinariamente importante para mim. Quando deambulava entre as ruínas ou ante as paisagens e a luz que me fascinavam, muitas vezes repetia interiormente: obrigada, meu Deus, por ter nascido. «Geografia» reflecte intensamente essa viagem e muitos dos poemas que o preenchem nasceram dela (ANDRESEN, 1968, não paginado).

Nesse livro, também, inaugura-se uma nova experiência do noturno que, no entender de Frederico Lourenço, difere da exaltação enlevada, como a presente em *Poesia*, por exemplo. Nas palavras do crítico, em *Geografia*, “a noite é agora um acontecimento que ocorre não sob o signo da exaltação, mas sim do silêncio e, acima de tudo, proporciona diariamente uma viagem de interioridade e de solidão” (LOURENÇO, F. 2014, p. 12), conforme se lê no poema “Ali, então”:

ALI, ENTÃO

Ali então em pleno mundo antigo
 À sombra do cipreste e da videira
 Olhando o longo tremular do mar
 Num silêncio de luas e de trigo

(Como se a morte a dor o tempo e a sorte
 Não nos tivessem nunca acontecido)

Em nossas mãos a pausa há-de poisar
 Como o luar que poisa nas videiras
 E em frente ao longo tremular do mar

Num *perfume de vinho* e de roseiras
 A *sombra da videira* há-de poisar
 Em nossas mãos e havemos de habitar
 O silêncio das *luas* e do trigo
 No instante ameaçado e prometido

E os poemas serão o próprio ar
 — Canto do ser inteiro e reunido —
 Tudo será tão próximo do mar
 Como o primeiro dia conhecido (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 76, ênfase
 minha).

Aqui, o termo “videira” é repetido três vezes, sendo duas delas para marcar a relação da planta com a sombra. Determinado pelo demonstrativo “ali”, Sophia aponta para um lugar que condensa uma série de condições necessárias para o sentimento de proximidade antevisto desde o primeiro verso. Situado “em pleno mundo antigo”, o cenário é predominantemente noturno, o que se confirma pela presença de termos como “sombra”, “luas” e “luar” (os dois primeiros, duas vezes repetidos). Todavia, não se trata de um ambiente tomado pelas trevas, posto que, para que a sombra da videira possa ser percebida durante a noite, a luz do luar precisa ser muito intensa, de modo a permitir o contraste e a projeção.

Nesse local, diante do mar, com o qual a poeta sempre manteve uma relação de totalidade e extasiamento – “A minha relação com o mar é total. Para mim é um motivo de maravilhamento e de saúde. Uma das razões que primeiro me atraiu na arte grega é que há qualquer coisa de mar em toda ela” (ANDRESEN, 1990, não paginado) – tocado pelo perfume da rosa e do vinho, o eu-lírico experimenta um profundo sentimento de regresso a um tempo anterior à cisão provocada pela morte e pelo próprio passar do tempo – “(Como se a morte a dor o tempo e a sorte/ Não nos tivessem nunca acontecido)”. Tudo “ali” remete à calma e à tranquilidade que proporcionam ao ser a possibilidade de “habitar/ O silêncio das luas e do trigo/ No instante ameaçado e prometido”, como uma espécie de garantia oferecida pela própria natureza de que será possível, outra vez, a inteireza e a reunião, de modo que a voz que canta se dilua por completo até se tornar o próprio ar (“E os poemas serão o próprio ar / — Canto do ser inteiro e reunido —).

Essa mesma sensação nostálgica de reencontro com a plenitude do real diante do mar será evocada na terceira de suas artes poéticas, por meio do exercício da memória:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p.893).

Essa felicidade, mais tarde, como já demonstrado, será confirmada por meio de uma leitura da tradição que a conduzirá pelas sendas sem volta do caminho grego: “Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas” (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p.93); “Descobrir a ordem da natureza, descobrir a felicidade e a harmonia múltipla e radiosa da natureza, será descobrir o divino. Por isso a arte grega é naturalista” (ANDRESEN, 1978, p. 11).

Esse é também o efeito proporcionado pela visão das águas de Tolon, pequeno vilarejo grego situado na península do Peloponeso, na região da Argólida:

TOLON

Um mar horizontal corta os espelhos
E um sol de sal cintila sobre a mesa
Habitamos o ar livre rente ao dia
Rente ao fruto rente ao vinho rente às águas
E sob o peso leve da folhagem (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 84, ênfase minha).

Frequentemente associado à ideia de liberdade e imanência do divino, esse vinho, no entanto, sempre aludido e normalmente associado à vitalidade, raramente é bebido por Sophia. No mais das vezes, assim como Ricardo Reis, a poeta parece estar apenas presenciando os brindes aos quais se refere, em uma postura de distanciada contemplação, como quem apresenta uma certa resistência à entrega total dos sentidos, em favor da já mencionada atenção necessária para prender e apreender o real: “na intensa e precisa atenção dada a cada gesto, na atenção dada à substância material dos pormenores, encontramos o mundo de Homero, o mundo onde se ouve o tilintar das armas de bronze” (ANDRESEN, 1978, p. 18).

Além disso, as menções ao vinho e à videira são, em geral, acompanhadas de um curioso complexo de luz e sombra, cuja intensidade nunca é totalmente escura, nem completamente luminosa, de sorte que há sempre uma espécie de contraste por intermédio do qual se desdobra uma dialética de tensão e equilíbrio. Assim, de Tolon, na Grécia, a próxima referência ao vinho aparece em Pompeia:

POMPEIA — CASA DE MENANDRO

A serenidade de um verso latino
 Claro e medido
 Povo a o tempo de clepsidra — ou o escorrido
 Tempo de areia fina

Paira — apesar da morte e da ruína —
 Uma ciência tão atenta do vivido
 Que a alegria do penúltimo momento
 Ergue na jovem luz a sua taça

E toco na sombra uma frescura de vinha (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 87, ênfase minha).

A casa de Menandro, assim chamada por conta de um afresco encontrado em seu interior no qual está representada a figura do comediógrafo grego do século IV a.C., é um dos pontos turísticos da cidade de Pompeia, arrasada, como se sabe, no ano 79 a.C., pela terrível erupção do vulcão Vesúvio.

No poema, Sophia opõe a serenidade e o comedimento que enxerga na versificação latina à iminência da tragédia, que apanhou a todos de surpresa. O cenário é de comemoração e de festejo, “apesar da morte e da ruína” – verso, aliás, que, levemente invertido, retoma o início do poema que abre o livro de estreia, *Poesia*, onde se lê: “Apesar das ruínas e da morte” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 25) – no que a poeta considera uma sábia e atenta valorização “do vivido”. Talvez por isso a referência ao “penúltimo momento”, no qual se ergue a taça tocada pela luz e que logo será apagada pelo momento definitivo, isto é, a morte. Embora seja conhecido o destino trágico do lugar, o verso final denota sombra e frescor, como se o momento anterior à aniquilação, sendo de festejo, de certa forma atenuasse o sentimento de desgraça.

Curiosamente, segundo demonstram as descobertas arqueológicas na região, a Casa de Menandro, por ser de uma família de posses, parecia ser um lugar em que se cultivava o hábito da boa bebida e da boa mesa, conforme se nota pelo registro da classicista Mary Beard:

Na Casa de Menandro foram encontradas umas setenta ânforas e outras jaras, muitas das quais ainda traziam indicações do conteúdo e lugar de origem. É verdade que havia produtos absolutamente locais: algumas trazem o selo de Eumáquio, outras contêm vinho de Sorrento e uma, muito menor, mel local (BEARD, 2016, p. 173).

E ainda:

Na Casa de Menandro foram encontradas 118 peças de prata, em sua maioria parte de uma baixela, cuidadosamente envolvidas com panos e guardadas numa caixa de madeira no sótão, sob o banho privado da casa. Guardada ali quando os ocupantes fugiram ou, o mais provável — pois não havia sinais de embalagens feitas às pressas —, durante a reforma da casa, a coleção inclui conjuntos de copos, pratos, tigelas e colheres (as facas deviam ser feitas de metal mais resistente). Havia inclusive um par de potes em prata para pimenta ou especiarias confeccionados ao estilo “trimalquiano”, um na forma de uma ânfora minúscula e o outro de frasco de perfume (BEARD, 2016, p. 231-232).

Nesse cenário, tragicamente condenado, Sophia opta por trabalhar, não com a ruína, mas com o preciso momento anterior à devastação. A esse tumulto iminente, a poeta opõe um cenário emoldurado pela “serenidade de um verso latino/ Claro e medido” que, sem poder impedir a destruição, parece ao menos funcionar como o único triunfo possível sobre a inevitabilidade dos desastres. Pois consoante declara em uma das entrevistas, o poeta sempre escreve a partir de um caos, do qual tenta emergir pela via do poema: “O poema não é o caos, percebe? O poema é arrancado ao caos e traz ainda a sua ressonância, os seus ecos. Eu não sei se é isso o que faz um bom poema. Sei que nos poemas de que eu gosto há sempre essa dimensão” (ANDRESEN, 1982, p. 4).

Essa tensão entre Caos e Cosmos, desastre e ordenação de que fala Sophia, sempre presente nos poemas de sua predileção, é ilustrada de maneira exemplar em “O efebo”:

O EFEBO

Claro e esguiamente medido como a amphora
 Como a amphora
Ele contém um vinho intenso e resinado
 A lucidez da sua forma oculta a embriaguez
 A sua claridade conduz-nos ao encontro da noite
 A sua rectidão de coluna preside à imanência dos desastres (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 74, ênfase minha).

A imagem do efebo – jovem em plena puberdade – oferece uma das mais importantes chaves para o entendimento da paradoxal relação entre luz e sombra, dia e noite, Apolo e Dioniso na obra de Sophia. Em *O nu na Antiguidade Clássica*, a poeta toma o Efebo de Crítias como o exemplo de arte que ilustra o radical abandono do princípio da frontalidade como uma das leis das artes arcaicas e que, nas palavras da própria Sophia, tanto quanto a reta vertical que serve de eixo ao corpo dos Kouroi,

“corresponde a uma atitude religiosa e a um pensamento mítico, corresponde a uma visão do homem, a uma forma de ver o emergir, o brotar do homem” (ANDRESEN, 1978, p. 51).

Fruto de um período marcado por intensa violência, essa ruptura na representação escultórica vem na esteira das guerras dos gregos contra os persas, quando, a partir do século VI e princípios do século V a.C, os helenos passaram a experimentar um tipo de conflito diferente daqueles travados nas batalhas entre si mesmos, e que, apesar de cruentos, mantinham as disputas no âmbito local.

Conforme comenta Sophia, em virtude dos constantes saques e incêndios que devastaram as cidades gregas, “O heroísmo deixa de ser mítico e lendário e torna-se actual. O teatro, que se divide em actos, toma o lugar da epopeia, que se dividia em cantos. O sorriso das estátuas desaparece e a ética da acção passa a inspirar os artistas” (ANDRESEN, 1978, p. 51-52).

Quebrada a lei da frontalidade, a arte passa a se transformar rapidamente. Enquanto os primeiros artistas procuravam esquematizar o corpo humano a partir de formas geométricas, a arte posterior se volta progressivamente para um traçado mais próximo das formas reais do modelo, de sorte que a linearidade vai cedendo espaço ao tipo modelado.

Eis que surge, então, o Efebo de Crítias:

Na estátua frontal o plano que passa pelo meio do corpo é vertical e o lado esquerdo e o lado direito são simétricos, excepto o pé esquerdo, que avança sempre um passo em frente. O corpo repousa igualmente sobre as duas pernas e os dois pés estão ambos totalmente poisados no chão. No Efebo de Crítias a perna direita dobra-se no joelho e o peso do corpo recai sobre a perna esquerda, que está esticada. Assim a anca esquerda está mais alta que a direita. *Todo o equilíbrio do esquema frontal é alterado* (ANDRESEN, 1978., p. 52, ênfase minha).

Sinônimo da quebra da simetria, o Efebo representa o abandono “de um mundo hierático e intemporal e tenta, de muito longe, regressar àquele espaço do instante onde irrompia a arte cretense. *Tenta cercar o fenómeno vivo, a instabilidade do instante*” (ANDRESEN, 1978, p. 52, ênfase minha).

Curiosamente, entretanto, no mesmo ensaio, não é o Efebo que Sophia compara à ânfora, como faz no poema – “Claro e esguiamente medido como a amphora”. Em vez dele, é o Kouros, estátua do período arcaico, anterior, portanto, à quebra do princípio da frontalidade, o modelo de comparação: “Como o Kouros a

ânfora aparece-nos como a forma das formas, a forma exemplar. É possível que os seus autores usassem um sistema de proporções semelhante ao que era usado na construção do templo e semelhante ao «Canon» de Policleto” (ANDRESEN, 1978, p, 19, ênfase minha).

A contradição, no entanto, é apenas aparente e o poema vai além dos limites que o didatismo histórico-crítico impõe. Por representar a perfeição, embora partindo do humano, o Kouros não é ainda verdadeiramente humano, mas um modelo perfeito para uma humanidade demasiadamente imperfeita, de modo que a comunhão entre o *anthropos* e o *theós* fica seriamente comprometida, como convém sempre lembrar:

[...]
Imperfeita não posso comungar
Na perfeição aos deuses oferecida (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 99).

Por isso, a imagem do Efebo, embora comparada à da ânfora, não perde seu caráter conflituoso, mais adequado à imperfeição humana que busca sempre a medida exata com que se moldar. Nesse sentido ainda, o Efebo representa a ordem do humano no tumulto de sua imperfeição, diz que toda reta guarda em si a possibilidade de vir a ser curva, permitindo antever, no cerne da tensão, o que Ricardo Reis magnificamente chamou de aquele “*ponto de luz a que chamamos Sombra*, o grande Ponto anterior aos Deuses, para onde, na mortalidade absoluta das nossas almas, a nossa efêmera vida inutilmente tende, inutilmente atinge, inutilmente para sempre permanece” (REIS, 2003, p. 162, ênfase minha).

Assim considerado, o modelo oferecido pelo Efebo corresponde, de certa maneira, ao próprio modelo do Cosmos, cuja harmonia e organização, por serem produto de um Caos anterior, guardam consigo sempre a rouquidão do estado primordial. Comparado à ânfora, objeto sagrado de aliança e religação – “A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol” (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 889) – o Efebo do poema “contém um vinho intenso e resinado”, como o vinho servido aos gregos diante dos muros de Troia, “nos banquetes magníficos quando os Aquivos mais nobres/ o vinho rútilo bebem mesclado nas grandes crateras” (HOMERO, 2015a, *Ilíada*, p. 120), vinho esse que, de tão forte e tão espesso precisava ser temperado com água para que ficasse no ponto.

Lúcido, mas de uma lucidez prenhe da embriaguez latente, claro, porém de uma claridade que tem por fim iluminar os caminhos para a noite, o Efebo se apresenta

como um modelo de retidão, mas de uma lisura que se estabelece sempre em face “à imanência dos desastres”, como aquele “tumulto de clarão e sombra” que é o âmago de toda a criação:

Por isso o Kaos e o Kosmos são dualidade e tensão mas não maniqueísmo. E em toda a arte grega o irromper do Kaos desordenador é simultaneamente destruição e renovação. Ao enfrentar o Kaos o homem enfrenta a vitalidade primordial e cega da qual no fundo do labirinto o toiro é a figura. Porque sabe que o Kaos é primordial e permanece latente, o homem grego é o homem da tragédia e da «catharsis». E por isso para os Gregos o centro do mundo não está em Delos, limpa de sombra como um prato de bronze que flutua sobre o mar, nem nas ilhas radiosas, nem em Elêusis, nem no cimo do Olimpo, mas em Delphos, onde o templo de Apolo se ergue sobre o abismo, em Delphos que viu o combate de Apolo e do Python e onde ante o reino apolíneo do Divino permanece a marca da violência primitiva (ANDRESEN, 1978, p. 15, ênfase minha).

Para Sophia, como se nota, a dualidade, o paroxismo e a tensão são compreendidos como princípios elementares e fundantes da arte. Por isso mesmo, tanto o objeto estético quanto o artista jamais estão imunes aos conflitos inerentes ao processo criador, e é precisamente nesse ponto que Sophia e Reis tornam a se aproximar, sempre na forma de diálogos breves para, em seguida, voltarem a seguir caminhos muito próprios e muito distintos.

4.8 “E na nossa taça o roxo vinho transpareça”

O que, em um primeiro momento, parece haver de comum entre eles sobre a matéria é essa veemente consciência da tensão, por vezes gerada pelos mesmos fatores, como a angústia da finitude, a compreensão de que o homem é imperfeito e mortal, o discernimento em relação à distância que separa os deuses e a humanidade etc., e, por vezes, ainda, em virtude de motivos distintos, como a visão sempre negativa da morte em Reis, mas não unicamente em Sophia, ou o contrário, a revolta contra as injustiças por parte da poeta, mas ausente em Reis, e assim por diante.

Contudo, apesar dos inúmeros pontos de convergência, a maneira como cada poeta decide lidar com tais questões é, na maior parte do tempo, bastante diversa, a começar pela intrigante ausência de Dioniso na obra de Reis, apesar do vinho aparecer explicitamente em mais de duas dezenas de odes. Conforme já mencionado, a única menção direta de Baco sequer o nomeia diretamente, limitando-se a uma vaga alusão ao “passar das bacantes”, comparado, como visto, aos efeitos do vinho, da

coroa de heras e de pâmpanos, que sabem esconder o sofrimento causado pela ameaça de Átropos.

Além disso, como igualmente demonstrado, talvez porque o próprio Pessoa o tenha associado a Horácio, cujo modelo poético da ode lhe é imediatamente identificável, e porque também ele mesmo não deixa de prestar sua homenagem ao poeta latino, Reis é frequentemente visto como um “heterônimo horaciano”, visão essa, ainda mais reforçada pela alusão direta ao poeta latino, a exemplo da ode em que se lê:

Quero versos que sejam como jóias
Para que durem no porvir extenso
E os não macule a morte
Que em cada coisa a espreita,
Versos onde se esquece o duro e triste
Lapso curto dos dias e se volve
À antiga liberdade
Que talvez nunca houvermos.
Aqui, nestas amigas sombras postas
Longe, onde menos nos conhece a história
Lembro os que urdem, cuidados,
Seus descuidados versos.
E mais que a todos te lembrando, escrevo
Sob o vedado sol, e, te lembrando,
Bebo, imortal Horácio,
Supérfluo, à tua glória... (REIS, 2007, p. 124, ênfase minha).

Uma espécie de continuação da ode “Seguro assento na coluna firme”, esse poema, um dos dois em que Horácio é claramente evocado, retoma o desejo de permanência por meio da arte, reavivando o antigo paradoxo de se valer da perenidade da escrita para jamais deixar esquecer a finitude da vida.

Na ode, além do venusino, outros poetas – “os que urdem, cuidados, / seus descuidados versos” – são igualmente lembrados, mas o lugar de honra, como se percebe é evidentemente reservado a Horácio. Mas embora pareça um poema de louvor, fiel ao tom primeiro da ode, ao final do poema, a presença do adjetivo “supérfluo”, de imediato, lança dúvidas a respeito do quão verdadeiro é o sentimento do brinde proposto pelo heterônimo e aponta para o quão longe de Horácio se encontra Ricardo Reis. Para se ter uma ideia clara dessa diferença, basta que se tenha em conta de que maneira o vinho, por exemplo, aparece na obra horaciana, cujo “código do beber” é sintetizado por Dante Tringali nos seguintes termos:

O festim é a essência da festa e a essência do festim é o vinho. Por isso, Horácio se apresenta a si mesmo como poeta da festa, do festim e do vinho: nos *conviva cantamus*. O festim, que representa o máximo da felicidade possível, neste mundo, se baseia na confraternização entre amigos, num dia de festa, ao redor do vinho. Assim, *o vinho ocupa o centro do lirismo do poeta. Não se trata de um tema avulso, eventual, episódico. Ele estrutura e dá significado a toda a sua obra poética, através da qual se permite reconstruir, de acordo com os métodos semiológicos, um código do vinho* (TRINGALI, 1995, p. 23, ênfase minha).

Comparando esse modo de beber ao de Ricardo Reis, o pesquisador igualmente sustenta a tese de que, se há alguma semelhança entre o heterônimo e Horácio, ela diz respeito, sobretudo, ao plano estético-formal. No que tange ao plano filosófico, religioso e moral, no entanto, as diferenças são bastante evidentes. Como, porém, a percepção a fundo dessas diferenças não faz parte dos objetivos deste trabalho, basta que se tenha em mente que o vinho de Reis quase nada tem a ver com o vinho de Horácio:

Em Ricardo Reis, não tem a menor relevância a qualidade do vinho, seja de preço ou barato, seja forte ou fraco. O vinho é vinho e nunca uma tábua de salvação, seja puro, seja misturado. Horácio se refere a quase todos os vinhos conhecidos de sua época e opina sobre suas virtudes. Ricardo Reis não cita nenhum nome de vinho referido ou não por Horácio. *O vinho também é mortal, também passa* (TRINGALI, 1995, p. 56).

“O vinho também é mortal, também passa”, de modo que, bem considerado, não vale a pena nem mesmo o gesto de erguer a taça, pois,

[...]
O que levamos desta vida inútil
Tanto vale se é
A glória, a fama, o amor, a ciência, a vida,
 Como se fosse apenas
 A memória de um jogo bem jogado
 E uma partida ganha
 A um jogador melhor (REIS, 2007, p. 91, ênfase minha).

Essa lógica da negação faz parte de um programa consciente de Ricardo Reis que, sendo o poeta da “disciplina mental” de Pessoa, pouco provavelmente se deixaria levar por acessos de embriaguez e exaltação. Medido e equilibrado, se há nele algo de verdadeiramente horaciano, é a lógica da aceitação de que a vida é simplesmente vida, oferecida ao homem pelos desígnios dos deuses, sem mais, como ao final da ode em que Reis canta os

[...] versos já longínquos em que Horácio
Ou mais clássicos gregos *aceitavam*
A vida por dos deuses
Sem mais preces que a vida (REIS, 2007, p. 285, ênfase minha).

Evidentemente, essa aceitação da vida tem em Horácio um sentido positivo, isto é, *a vida foi dada ao homem para ser vivida* e não apenas como mera existência. Por isso, de nada vale cultivar angústias que impeçam a fruição do momento:

[...]
O que quer que angustie o povo romano, não te preocupes,
poupa-te, cidadão privado, e não te atormentes demasiado:
colhe, feliz, os dons da hora presente,
e deixa as coisas sérias! (HORÁCIO, 2008, p.205).

De certa forma, Reis tentará colher “os dons da hora presente”. O que ele não conseguirá é fazê-lo de maneira “feliz” e tampouco deixar de lado “as coisas sérias”, de sorte que é justamente essa postura que o afasta de uma das tônicas que fazem de Horácio um poeta báquico por excelência.

Por outro lado, enquanto Reis vive *no* presente sem viver o presente, a visão de Sophia segue um rumo oposto, procurando valorizar antes o vivido à renúncia do viver. Assim, sua leitura de Horácio se dá em outros termos e em outro tom:

ODE À MANEIRA DE HORÁCIO

Feliz aquela que efabulou o romance
Depois de o ter vivido
A que lavrou a terra e construiu a casa
Mas fiel ao canto estridente das sereias
Amou a errância o caçador e a caçada
E sob o fulgor da noite constelada
À beira da tenda *partilhou o vinho e a vida* (ANDRESEN, 2016, *O Búzio De Cós e Outros Poemas*, p. 101, ênfase minha).

Nesse poema, é possível ler uma visão crítica de Sophia no que concerne à postura de negação da vida – a exemplo da sintomaticamente encontrada em Ricardo Reis. Seja em relação ao amor, ao trabalho, ao canto à partilha – não apenas do vinho, mas da vida – tudo no heterônimo está calcado sobre a lógica da inutilidade de tudo, da consequente necessidade de um absoluto desapego.

Logo, quando Reis fala de amor, fala sem que tenha verdadeiramente amado, já que, na sua visão, o amor não passa de uma forma de opressão: “O mesmo amor que tenham/ Por nós, quer-nos, oprime-nos” (REIS, 2007, p. 187). Se partilha o vinho,

não partilha, no entanto, a vida com absolutamente nada nem ninguém – pelo menos não sem que a dinâmica dos afetos seja seriamente prejudicada pela certeza do “nada fica de nada” e do “nada somos”, tão obcecado é o poeta pela ideia de finitude:

Breve o dia, breve o ano, breve tudo.
 Não tarda nada sermos.
Isto, pensado, me de a mente absorve
Todos mais pensamentos.
 O mesmo breve ser da mágoa pesa-me,
 Que, inda que mágoa, é vida (REIS, 2007, p. 195, ênfase minha).

Sob essa ótica, a atitude de Reis estaria muito mais próxima do comportamento que Sophia, no ensaio “Poesia e realidade”, atribui, não ao poeta, mas ao “homem de ciência”, pois que, “A atitude do homem de ciência perante a Realidade é igual à atitude dum anatomista perante um corpo morto que ele estuda e analisa” (ANDRESEN, 1960, p. 53). Já a do poeta, ao contrário, parte essencialmente da noção de encontro com a realidade e não apenas do conhecimento dela:

A atitude do poeta perante a Realidade é igual à atitude do amante perante um corpo vivo com o qual ele se encontra, vive, se une e se confunde. A poesia só é conhecimento por consequência, isto é, na medida em que de todo o encontro nasce necessariamente conhecimento. O poeta não tem curiosidade do Real, mas sim *necessidade do Real*. A verdadeira ânsia dos poetas é uma *ânsia de fusão e de unificação com as coisas* (ANDRESEN, 1960, p. 53, ênfase minha).

Encontrar, portanto, exige um tipo de experiência mais profunda do que o simples compreender pela observação que levaria um mero curioso a se interessar por um tema qualquer. Essa visão, embora não isenta de idealismos por parte de Sophia, tem a virtude de enxergar no poema uma espécie de ponte para a “unificação com as coisas”, que, de outro modo, tornar-se-ia inviável para o homem: Mas assim sendo, portanto:

O poema aparece como um medianoiteiro. Aparece ao lado da lacuna, que impede a união absoluta com a Poesia. É uma forma de tornar total o que estava incompleto. Não podendo fundir totalmente a sua vida com a existência das coisas, o poeta cria um objecto em que as coisas lhe aparecem transformadas em existência sua. Não podendo fundir-se com o mar e com o vento, cria um poema onde as palavras são simultaneamente palavras, mar e vento. Não podendo atingir a união absoluta com a Realidade, o poeta faz o poema onde o seu ser e a Realidade estão indissoluvelmente unidos. Por isso o poema é o selo da aliança do homem com as coisas (ANDRESEN, 1960, p. 54, ênfase minha).

Por outro lado, no que tange a interpretação de Ricardo Reis acerca do assunto, a questão é interpretada de maneira completamente diversa à de Sophia, pois, para o heterônimo, a arte se baseia, sim, na vida, mas tão somente enquanto *forma*, nunca como *matéria*:

Tudo na vida, excepto o desejo do homem, é irracional e imperfeito; na arte o homem projecta o seu desejo e a vontade de perfeição que há nele. Por isso *a obra de arte deve, conservando a forma da vida, substituir-lhe a matéria*: a escultura é na limpeza da pedra, que não na porcaria do corpo; a poesia é na música do ritmo lida que não na falta de música da palavra simplesmente falada. *Na arte deve ser eliminado todo elemento que recorde a matéria da vida; conservado tudo que recorde a sua forma*. A arte baseia-se na vida, porém, não como matéria mas como forma. Sendo a arte um produto directo do pensamento, é do pensamento que se serve como matéria; a forma vai buscá-la à vida. A obra de arte é um pensamento tornado vida: um desejo realizado em si mesmo. Como realizado tem que usar a forma da vida, que é essencialmente a realização; como realizado em si mesmo tem que tirar de si a matéria com que realiza (REIS, 2003, p. 212-213, ênfase minha).

Pobre arte que precisa de uma tão complexa justificativa para poder se manter! Tendo em vista essa concepção de vida pautada na extinção do conteúdo em favor da forma, sem nenhuma grande surpresa é que, no primeiro dos poemas em que Reis faz menção à bebida, encontramos não um verdadeiro sentimento de aproveitamento, mas tão somente uma forma de escape da realidade:

VIII

Quão breve tempo é a mais longa vida
E a juventude nela! Ah Cloe, Cloe,
 Se não amo, nem bebo,
 Nem sem querer não penso,
Pesa-me a lei inimplorável, dói-me
A hora invita, o tempo que não cessa,
 E aos ouvidos me sobe
 Dos juncos o ruído
Na oculta margem onde os lírios frios
Da ínfima leiva crescem, e a corrente
 Não sabe onde é o dia,
 Sussurro gemebundo (REIS, 2007, p. 24, ênfase minha).

A vida é breve. A morte é certa. Por óbvias que sejam as constatações, Reis jamais cansará de reafirmá-las. Dirigindo-se a Cloe, a musa com a qual terá uma relação o mais próximo possível do que se poderia chamar de “erótica” – se é que o termo realmente faz algum sentido em se tratando de Ricardo Reis – o poeta fala do amor, do vinho e do não-pensamento apenas como condições para que não sofra a

dor e o peso da “lei inimplorável” da morte. De novo: O tempo é breve. A mais longa vida é breve. A juventude é breve. Assim sendo, que outra conclusão, senão a de que

A vida é triste. O céu é sempre o mesmo. A hora
Passa segundo nossa estéril, tímida maneira.
Ah não haver terraços sobre a Esperança (REIS, 2007, p. 269).

Porque, ciente de que “O instante é o tempo do prazer, mas também o da morte, o dos sentidos e o da revelação do mais além” (PAZ, 1993, p. 55), conforme diz Octávio Paz, nesse primeiro momento, Reis não bebe para celebrar, mas para esquecer, o que, de certa forma, não deixa de ser uma atitude báquica, pois é de Baco o vinho que amortece os sentidos e faz esquecer as desventuras, como canta Anacreonte:

EBRIEDADE FELIZ

*Enquanto bebo o alegre vinho
Os meus desgostos adormecem
Para que penas e suspiros?
Por que cuidados que aborrecem?
Hei de morrer, queira ou não queira,
– Por que na vida desgarrar-me?
Bebamos, antes, da videira
O dom, que vem Baco ofertar-me.
Assim, as mágoas, de mansinho
Vão-se findando e desvanecem...
Pois, de beber o alegre vinho,
Os meus cuidados adormecem... (ANACREONTE, 1966, p. 85, ênfase minha).*

Ou, como suplica o 1º mensageiro tebano de *As Bacantes*, que, depois de testemunhar os prodígios realizados por Dioniso no monte Citerão, roga ao relutante Penteu para que reconheça Dioniso como o deus que verdadeiramente é, não apenas pelo seu comprovado poder, mas porque, não fosse o vinho, o que seria dos desafortunados?

1º MENSAGEIRO

[...] Meu senhor! Acolhe agora
em tua Tebas este deus, seja qual for,
pois ele é poderoso em todos os sentidos
e, além disso, pelo que nos foi contado,
ofereceu-nos, a nós, os simples mortais,
a vinha que nos livra de nossos pesares.
De fato, sem o vinho onde haveria amor?
Que encanto restaria aos homens infelizes? (EURÍPIDES, 2002, p. 238, ênfase minha).

Embora relutante, Reis sabe dessas potencialidades do vinho, a ponto de, em um rompante que impressiona pelo tanto que destoa dos demais poemas, não apenas propor, mas aceitar as consequências de um banquete desregrado a extremo de os convivas tombarem desfalecidos após o festim:

Bocas roxas de vinho,
Testas brancas sob rosas,
Nus, brancos antebraços
Deixados sobre a mesa:

Tal seja, Lídia, o quadro
Em que fiquemos, mudos,
Eternamente inscritos
Na consciência dos deuses.

*Antes isto que a vida
Como os homens a vivem,
Cheia da negra poeira
Que erguem das estradas.*

Só os deuses socorrem
Com seu exemplo aqueles
Que nada mais pretendem
Que ir no rio das cousas (REIS, 2007, p.87, ênfase minha).

Poema ambíguo, não deixa claro se o que o poeta propõe é uma bebedeira tamanha que leve ao desmaio, todo descrito na primeira estrofe, a fim de que, tomados pelo “Sono que irmão é da Morte” (HOMERO, 2015a, *Ilíada*, p. 307), seja possível esquecer “a vida/ Como os homens vivem”, isto é, no vai e vem da labuta que enche a existência com a poeira das estradas... ou se esse “quadro/ Em que fiquemos, mudos, Eternamente inscritos/ Na consciência dos deuses” alude diretamente à morte, o que encontraria fundamento pela imagem dos lábios roxos de vinho – aqui entendidos como os lábios sem vida de um cadáver – bem como as “Testas brancas sob rosas” – possível indicativo da lividez própria de um corpo sem vida em um caixão.

Particularmente, considerando o insuperável horror de Ricardo Reis à simples ideia da morte, já é bastante estranho que o poeta proponha uma tal situação de inconsciência e ainda mais que a cante como um dado positivo. Levando em conta, porém, a proposta como mais uma das inúmeras contradições em que se vê mergulhada a obra do poeta, tal paradoxo não chega às raias do absurdo. Ainda assim, inclino-me mais para a ideia de o poema descrever uma bebedeira desenfreada, mais facilmente aceitável pelo poeta, do que uma visão positiva da morte.

Ademais, como quem intuísse, talvez, esse questionamento, em outra ode, o Reis faz questão de ressaltar a preferência pelo sono e pela pior das vidas à simples ideia de morrer:

O sono é bom pois despertamos dele
 Para saber que é bom. Se a morte é sono
 Despertaremos dela;
 Se não, e não é sono,
 Com quanto em nós é nosso a refusemos
 Enquanto em nossos corpos condenados
 Dura, do carcereiro,
 A licença indecisa.
Lídia, a vida mais vil antes que a morte,
Que desconheço, quero; e as flores colho
 Que te entrego, votivas
 De um pequeno destino (REIS, 2007, p. 161, ênfase minha).

Retomando a ideia de que os deuses apenas socorrem aqueles “Que nada mais pretendem/ Que ir no rio das cousas” é de se pensar se esse forçado *Carpe Diem* – e as flores colho/ Que te entrego, votivas” – não serve apenas como uma máscara para ocultar o agônico esforço de alguém que luta, não para vencer o tempo – essa batalha Reis sabe há muito se tratar de um caso perdido – mas para *vencer a aterradora visão do passar tempo*. Nesse caso, o objetivo do banquete não consiste pura e simplesmente em iludir o sofrimento, mas também *eludi-lo* qualquer tanto que seja. Assim, embora propondo o mais altivo e menos horaciano dos banquetes, ao conservar a taça cheia, o poeta poderia manter, com o artifício da bebida, a mente vazia de temores e preocupações. Diferentemente de Heitor, que, na *Ilíada*, recusa o vinho com medo de que lhe sejam toldadas as forças de que necessita para a batalha – “Mãe veneranda não tragas a doce bebida; receio/ que os fortes braços me enerve vindo eu a perder toda a força” (HOMERO, 2015a, *Ilíada*, p. 162) – em certos momentos, o que Reis busca é exatamente essa espécie de amortecimento que, de alguma maneira, poderia tirar dele não as dores e os cansaços do corpo, mas os padecimentos da consciência, em virtude do quê, os suspiros e a proposição:

Tão cedo passa tudo quanto passa!
 Morre tão jovem ante os deuses quanto
 Morre! Tudo é tão pouco!
Nada se sabe, tudo se imagina.
Circunda-te de rosas, ama, bebe
E cala. O mais é nada (REIS, 2007, p.135, ênfase minha).

“Nada se sabe, tudo se imagina”. Eis o centro do problema. Não por acaso o conselho impossível proferido por Alberto Caeiro diante do mundo seja justamente “não pensar”, porque, para o mestre, além do fato de que “O Mundo não se fez para pensarmos nele” (CAEIRO, 1977, p. 205), há também o agravante de que

[...]

Pensar incomoda como andar à chuva

Quando o vento cresce e parece que chove mais [...] (CAEIRO, 1977, p. 203, ênfase minha).

Mas Reis é um muito mau discípulo e, embora tente subordinar o pensamento por meio do “fixo esforço”, não consegue mais do que simular uma “serenidade fictícia” (LOURENÇO, 1981, p. 60) em face da morte. E mesmo para tão malfadada empresa, obriga-se a agir, conforme faz notar Álvaro de Campos, “com o mínimo de sensibilidade de que um intelectual precisa para que a sua intelligencia não seja simplesmente mathematica, *com o minino do que ente humano precisa para se poder verificar pelo thermometro que não está morto*” (CAMPOS, 2012, p. 131, ênfase minha):

Sereno aguarda o fim que pouco tarda.

Que é qualquer vida? Breves sóis e sono.

Quanto pensas emprega

Em não muito pensares.

Ao nauta o mar obscuro é a rota clara.

Tu, na confusa solidão da vida,

A ti mesmo te elege

(Não sabes de outro) o porto (REIS, 2007, p. 204, ênfase minha).

Como, porém, a um raciocinador nato, proceder a fim de efetivamente alcançar tal intento? Como *empregar tudo quanto se pensa no mais absoluto esforço para não pensar*? Assim posta, de fato, há que se concordar que obscura é a rota e, com certeza, bastante confusa a solidão desse tipo de vida. E se assim é, de que adianta eleger a si mesmo como porto, sabendo-se, de antemão, um tão frágil abrigo, posto que “Nada somos que valha/ Somo-lo mais que em vão” (REIS, 2007, p. 237)?

A resposta, como se intui, é bem pouco alentadora para um poeta que tão ressentida e orgulhosamente se coloca à margem do nada:

Do que quero renego, se o querê-lo

Me pesa na vontade. *Nada que haja*

*Vale que lhe concedamos
 Uma atenção que doa.*
 Meu balde exponho à chuva, por ter água.
 Minha vontade, assim, ao mundo exponho,
 Recebo o que me é dado,
 E o que falta não quero (REIS, 2007, p. 193).

Diante de um tão intrincado quebra-cabeça, no qual a mesma peça se encaixa em diferentes posições e, a partir de cada uma delas, vê-se diferentes imagens, uma solução possível, no entender de Eduardo Lourenço, seria “a de aderir, esposar, extenuar a nossa infelicidade radical por uma aceitação altiva e desprendida da nossa condição, não só perecível, mas sem cessar em transe de perecer (LOURENÇO, 1981, p. 50).

Como, porém, ainda nos dizeres do crítico, “Não há caso na literatura universal, ou pelo menos, tão radical e abstractamente encarnado, mais esquizofrénica experiência do que a plasmada em Reis até à náusea e só da esquizofrenia separada pelo gume (equívoco) da sua expressão” (LOURENÇO, 1981, p. 66), outro caminho possível estaria em pura e simplesmente parar de lutar contra os impulsos mais íntimos do desejo e finalmente se deixar possuir pela “essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez” (NIETZSCHE, 1992, p. 30).

Considerando que “Quer com amor, quer sem amor, senescas/ Antes senescer tendo perdido que não tendo tido” (REIS, 2007, p. 273). Ademais, se “No fim tudo será silêncio, salvo/ Onde o mar banhar nada” (REIS, 2007, p. 223), que mal haveria em tentar? Ao gozo, então:

Dois é o prazer: gozar e o gozá-lo.
 Ao néscio elege o parvo, o sábio ao certo.
 E o igual fado é diverso.
 Na taça que ergo, rodo, e vejo, as bolhas
 Incluo no que sinto, e ao prazer bebo
 Mais que stá na taça (REIS, 2007, p. 166).

Mas não há remédio. Para alguém que propõe a si mesmo a sábia, simples e contente fruição do que é dado, esse duplo movimento do prazer denuncia um falso abandono do eu ao aproveitamento do instante. Incapaz de renunciar à lúcida consciência apolínea, Reis abre pouco espaço para Dioniso. Nem por isso há, evidentemente, motivos para o exagero da afirmação de Robert Bréchon, segundo a qual, “Não há *nada de dionisíaco* nessa poesia cerebral, sofisticada” (BRÉCHON,

1998, p. 221, ênfase minha), porque, de certa forma, há. A questão é perceber em que consiste esse dionisismo e por quais motivos o poeta não cessa de afirmá-lo indiretamente, para, em seguida, comprometê-lo quase ao ponto da anulação. Pois “as festas imitadas que se concede” conforme faz notar Eduardo Lourenço, junto ao “furtivo e assexuado amor de Lídia que as não perturba em excesso, são só a sua maneira de «esquecer», voluntariamente insciente, como ele diz, a insistente, a abominável onda sempre batendo contra o vidro da vida” (LOURENÇO, 1981, p. 52):

Cantos, risos e flores alumiem
 Nosso mortal destino,
 Para o ermo ocultar fundo, nocturno
 De nosso pensamento,
Curvado, já em vida, sob a ideia
Do plutónico gozo,
 Côncio já da lívida speranza
 Do caos redivivo (REIS, 2007, p. 228).

Excetuando-se, porém, a tentadora facilidade da generalização inicial, nem por isso são menos certas as observações do crítico acerca desse dionisismo mal resolvido, ao constatar que o heterônimo se esforça por imitar o tom alegre das odes horácianas e, por conseguinte:

Assume a pose do poeta báquico, coroadado de pâmpanos ou de rosas, uma taça de vinho na mão, deitado junto de Cloé, Lídia ou de Neera. Mas tudo isso é puramente exterior. Não há nada de dionisíaco nessa poesia cerebral, sofisticada. Nada de carnal nem de sensual, somente uma elegante e exigente meditação sobre o destino, uma espécie de Pascal às avessas: é preciso viver como se cada instante fosse o último, sem nada depois que não seja total e definitiva ausência (BRÉCHON, 1998, p. 221, ênfase minha).

Com efeito, ao encher a taça, Reis olha para as bolhas e imagina um prazer maior do que o que está à mão. Sempre distanciado, o poeta não bebe o prazer, mas sim *ao* prazer. Dito de outro modo, não bebe o que o instante oferece, mas brinda em favor do que está além do instante: “mais”, [portanto, do] “que” [o que verdadeiramente] “stá na taça”.

Assim sendo, é de imaginar que banquete seria capaz de contentar um tão grave e sério bebedor, a quem “Um púcaro com vinho refrescava/ *Sobriamente* a sua sede” (REIS, 2007, p. 88, ênfase minha) e que não cessa de aborrecer seus convivas com sua incurável obsessão pela morte:

Sem clepsidra ou sem relógio o tempo escorre
 E nós com ele, nada o árbitro scravo
 Pode contra o destino
 Nem contra os deuses o desejo nosso.

Hoje, quais servos com ausentes deuses,
 Na alheia casa, um dia sem o juiz,
 Bebamos e comamos.
 Deixa para amanhã a ciência e a vida.

Tombai mancebos, o vinho em nobre taça
 E o braço nu com que o entornais fique
 No lembrando olhar
 Uma státua de homem apontando.

Sim, heróis sê-lo-emos amanhã.
 Hoje adiemos. E na nossa taça
 O roxo vinho transpareça
Depois — porque a noite nunca tarda (REIS, 2007, p. 249-250, ênfase minha).

Sempre lúcido, mas de uma lucidez que, de tão intensa, termina por atordoá-lo, como bem observa Octávio Paz, “O labirinto em que Reis se perde é o de si mesmo” (PAZ, 1996, p. 216). E ainda a esse respeito, o que Maria da Glória Padrão escreve genericamente sobre a obra de Fernando Pessoa como um todo, serve tanto mais de modo específico no que se refere a de Ricardo Reis:

Possuidor duma inteligência demasiado lúcida e analítica, possuidor duma vontade adormecida e vencida por essa inteligência que a aniquila, Pessoa será o responsável pelo afastamento da felicidade que chora ou que deseja. *Mas, deste desejo, nunca está presente um autêntico movimento de alma porque o poeta tem receio da vida activa.* É o eterno abúlico hiperconsciente da sua abulia pois ele sabe que a motivação última duma opção nunca conduz ao paraíso nem a nenhuma finalidade que seja satisfatória (PADRÃO, 1973, p. 46, ênfase minha).

Ainda assim, seria um grande equívoco afirmar que essa “abulia” pessoana se manifesta em Reis em termos de uma radical e completa negação dos prazeres, de forma que não seria igualmente enganoso deixar de reconhecer nele, o erguer de taças, o enlaçar das mãos e até mesmo um ou outro beijo furtivo, pois, ao fim e ao cabo, o poeta bem sabe que:

Cada dia sem gozo não foi teu:
Foi só durares nele. Quanto vivas
 Sem que o gozes, não vives.

Não pesa que ames, bebas ou sorrias:
 Basta o reflexo do sol ido na água
 De um charco, se te é grato.

Feliz o a quem, por ter em coisas mínimas
 Seu prazer posto, nenhum dia nega
 A natural ventura! (REIS, 2007, p. 216, ênfase minha).

Não se trata, portanto, de não reconhecer o valor dos prazeres, por contingentes que sejam. O drama inequívoco do heterônimo a esse respeito é de outra natureza, mais profunda e mais complexa, cujo cerne consiste em saber a diferença entre viver e durar; entre aquele que é verdadeiramente feliz porque colhe do dia os prazeres das coisas mínimas e aquele que reconhece nessas mesmas coisas a felicidade possível e ainda assim a compromete, tomado que está pela “absurda cura do futuro”, à qual até tenta, mas não consegue antepor nenhum prazer:

Pois que nada que dure, ou que, durando,
 Valha, neste confuso mundo obramos,
 E o mesmo útil para nós perdemos
 Connosco, cedo, cedo,

O prazer do momento antepoñhamos
À absurda cura do futuro, cuja
Certeza única é o mal presente
Com que o seu bem compramos.

Amanhã não existe. *Meu somente*
É o momento, eu só quem existe
 Neste instante, *que pode o derradeiro*
Ser de quem finjo ser (REIS, 2007, p. 217).

Cercada, antes e depois, a proposição “o prazer do momento antepoñhamos” é soterrada por uma avalanche de afirmações contrárias ao espírito festivo que deveria animá-la. Esquematizando-a em termos de positividade e negatividade, teríamos algo como:

1. - Nada dura;
2. - Nada vale;
3. - Tudo é confuso;
4. - Mesmo o útil é perdido cedo;
1. + “O prazer do momento antepoñhamos”;
5. - Medo absurdo do futuro;
6. - A única certeza é o mal presente;
7. - Compramos o bem com o mal;
8. - O amanhã não existe;
2. + “Meu somente é o momento”;
3. + (?) Só existo neste instante;

9. - Esse instante pode ser o último;
10 - Finjo ser;

Que “prazer do momento” seria capaz de se antepor a tanto “mal presente”? Em doze versos, são pelo menos dez negativas para duas afirmações concretas e uma duvidosa, pois existir somente no instante pode tanto ser uma afirmação da necessidade do aproveitamento, quanto um alarme da consciência que entende a vida como nada mais do que um instante. O paradoxo desse tipo de felicidade, como bem observa Antônio Pina Coelho, está na própria consciência de ser feliz: “Para se ser feliz é necessário saber-se feliz. *Mas a consciência da felicidade é saber-se passar pela felicidade, é matar a felicidade*” (COELHO, 1971, p. 109, ênfase minha). Por isso, todo beijo é de despedida, toda carícia é acompanhada pelo toque da mão que acena o caminho do Aqueronte:

V

*Como se cada beijo
Fora de despedida,
Minha Cloe, beijemo-nos, amando.
Talvez que já nos toque
No ombro a mão, que chama
À barca que não vem senão vazia;
E que no mesmo feixe
Ata o que mútuos fomos
E a alheia soma universal da vida* (REIS, 2007, p. 21, ênfase minha).

Essa conflituosa dualidade de ser sempre na iminência de não-ser, de um eu inteiro em constante ameaça de se diluir “como o fumo que se ergue/ Braços que se desfazem/ A um céu inexistente” (REIS, 2007, p. 145) resultará, a certa altura, em uma drástica negação de todo e qualquer envolvimento com o outro:

Lenta, descansa a onda que a maré deixa.
Pesada cede. Tudo é sossegado.
Só o que é de homem se ouve.
Cresce a vinda da lua.
*Nesta hora, Lídia ou Neera ou Cloe,
Qualquer de vós me é estranha,* que me inclino
Para o segredo dito
Pelo silêncio incerto.
Tomo nas mãos, como caveira, ou chave
De supérfluo sepulcro, o meu destino,
E ignaro o aborreço
Sem coração que o sinta (REIS, 2007, p. 157, ênfase minha).

Disfarçada em aceitação, a atitude de tomar nas mãos um destino, “como caveira, ou chave/ De supérfluo sepulcro”, nada tem da sábia reflexão hamletiana, no momento em que o príncipe também segura uma caveira – não a do próprio destino, mas a de Yorick – e conclui que toda a existência, de bobos a imperadores, está irremediavelmente fadada a ser pó:

[Então] A terra que causou assombro em seu tempo
é só pó cimentando um muro contra o vento?” (HAMLET, 2015, p. 177-178).

Para Reis, embora a conclusão seja a mesma, ao contrário de Hamlet que, mesmo no mais fechado dos lutos, ainda se sentia movido pelo desejo de vingança, a atitude é a de uma tal paralisia da vontade, que a certa altura indagamos quando foi que morreu, ainda em vida, o poeta-ator desta tragédia:

Nirvana

Vou dormir, dormir, dormir,
Vou dormir sem despertar,
Mas não dormir sem sentir
Que estou dormindo a sonhar.

Não a insciência e só treva
Mas também strelas a abrir
Olhos cujo olhar me eleva,
Que estou sonhando a dormir.

Constelada inexistência
Em que só vive de meu
Uma abstracta insciência
Una com strelas e céu (REIS, 2007, p. 164).

Conforme explica Eduardo Lourenço, as variações ou exemplificações dessa espécie de “visão convalescente do mundo” abundam na poética de Reis, e admiram pela constância quase monótona com que as repete. Para o crítico, essa postura revela uma estratégia cuja finalidade está em “alcançar essa *invulnerabilidade* suprema que os fados reais não nos consentem” (LOURENÇO, 1981, p. 54, ênfase do autor), a partir da aceitação da “nossa condição original que sem cessar velamos para melhor subsistir, com o risco de perder o único benefício e alcançar o único esplendor que pode coroar o nosso *nada*: ter consciência dele (LOURENÇO, 1981, p. 54, ênfase do autor). Assim, Reis deseja dormir e esquecer, mas sem abrir mão da consciência de *se saber dormindo* e em pleno processo de esquecimento, o que mais uma vez, termina em um insolúvel paradoxo.

4.9 “E eis o coração rítmico do deus”

Fruto de um jogo de multiplicidades como é o “drama em gente” pessoano, não deixa de ser curioso que um poeta como Reis, tão zeloso em relação ao sentimento de liberdade, ainda que condicionada aos desígnios do Fado, ofereça tamanhas resistências a um deus como Dioniso – ele mesmo, um deus da liberdade e da libertação. Como conta Eurípides, Baco não se compraz com nenhum tipo de encarceramento e, mesmo na peça, quando é detido a mando de Penteu, se se permite conduzir à presença do monarca, fá-lo-á tão somente porque assim determina a sua própria vontade.

Além disso, o deus não preza pela autonomia apenas em relação a si mesmo, mas igualmente defende todos os que se dedicam ao seu verdadeiro culto. Assim é, por exemplo, quando, por ordem de Penteu, as bacantes são encerradas na prisão de Tebas. Embora consinta que elas sejam levadas, o deus não demora em restituir-lhes a mais plena liberdade, conforme relato de um dos guardas ao orgulhoso soberano:

GUARDA

Eis-nos aqui, Penteu; trazemos esta presa
que nos mandaste capturar há pouco tempo.
Cumprimos tuas ordens rigorosamente;
a fera comportou-se com docilidade;
ele não fez esforço algum para livrar-se
de nossas fortes mãos e voluntariamente
nos estendeu os punhos. Mostrando-se manso,
sem empalidecer e sem que se alterasse
o brilho de seus olhos, e até sorridente,
nos convidou a carregá-lo de correntes
para trazê-lo assim até o teu palácio.
Enquanto ainda estávamos onde o prendemos
ele cooperou conosco e eu lhe disse
atônito: "Ouve, estrangeiro; não te levo
por minha própria decisão; recebi ordens
do rei Penteu; foi ele quem me encarregou
desta missão." *Quanto às Bacantes que prendeste
e acorrentaste no cárcere da cidade,
elas estão saltando em plena liberdade
nos campos próximos e invocando Brômio;
todos os laços dos pés delas desfizeram-se
sem que ninguém as ajudasse, e os ferrolhos
soltaram-se e deixaram que as portas se abrissem
independentemente das mãos de mortais* (EURÍPIDES, 2002, p. 221, ênfase
minha).

Aristocrática, distanciada e fria, a visão de Reis sobre a liberdade, no entanto, é um pouco diferente dessa plenitude propalada por Dioniso. Para o heterônimo, a completa liberdade não existe, nem em termos universais e tanto menos sob uma perspectiva individual:

[...]
 Vastidão vã que finge de infinito
 (Como se o infinito se pudesse ver!) —
 Dá-me ela a liberdade?
 Como, se ela a não tem? (REIS, 2007, p. 221).

E uma vez que, para o poeta, “Ser livre é ser a própria imposta norma” (REIS, 2007, p. 185), Reis se voltará para o cultivo de um pensamento “compactamente sóbrio” (CAMPOS, 1998, p. 141), calcado em uma tão depurada disciplina que embotará ainda mais a sua sensibilidade já tão “estrondosamente rheumatica” (CAMPOS, 2012, p. 44), para lembrar as expressões de Álvaro de Campos. Tal postura, entretanto, não significa que essa sobriedade seja um indicativo da completa ausência de emoções. Pelo contrário, conforme reconhece o próprio Campos, há nele uma “emoção real, se bem que demasiadamente virada para o ponto cardeal chamado Ricardo Reis” (CAMPOS, 1998, p. 141). Por isso mesmo, fiel aos seus ideais de temperança e comedimento, seu esforço, diferentemente do que ocorre em Sophia, volta-se quase que por completo de tudo o que considera “paixões que levantam a voz” (REIS, 2007, p. 49), de sorte que suas máscaras epicurista e estoica surgem como uma forma de contenção de todo e qualquer êxtase e entusiasmo – quanto mais os de índole dionisíaca.

Semelhante a um Penteu escandalizado com o comportamento das bacantes, que, possuídas por Dioniso, abandonavam-se ao mais profundo de seus instintos, Reis não enxerga no primado das emoções e dos impulsos nada mais do que um “tumulto” a ser dominado pela arte disciplinada, única que, no seu entender, corresponde à verdadeira arte clássica:

A disciplina é natural ou artificial, espontânea ou reflectida. O que distingue a arte clássica, propriamente dita, a dos gregos e até dos romanos, da arte pseudoclássica, como a dos franceses em seus séculos de fixação, é que a disciplina de uma está nas mesmas emoções, com uma harmonia natural da alma, que naturalmente repele o excessivo, ainda ao senti-lo; e a disciplina da outra está em uma deliberação da mente de não se deixar sentir para cima de certo nível. A arte pseudoclássica é fria porque é uma regra; a clássica tem emoção porque é uma harmonia (REIS, 2003, p. 208, ênfase minha).

Nesse sentido, Ricardo Reis e Penteu parecem ter muito em comum. Não que sejam iguais, este é um rei e aquele – passem ao largo os trocadilhos possíveis com o nome – um poeta. Ambos, no entanto, insistem na observância de regras como princípio mantenedor de uma ordem e de uma harmonia. Artística, no caso de Reis, social, no de Penteu. Ambos, ainda, posicionam-se radicalmente contra qualquer tipo de novidade e excesso, num embate entre o racional e o instintivo, o lógico e o ilógico, a lucidez e a exaltação, como se nota pela primeira fala do soberano de Tebas tão logo retorna à cidade e tem notícias dos últimos acontecimentos:

PENTEU

Estive ausente da cidade e me falaram
sobre o novo flagelo que perturba Tebas:
a deserção dos lares por nossas mulheres,
sua partida súbita para aderirem
a pretensos mistérios, sua permanência
na floresta sombria só para exaltarem
com suas danças *uma nova divindade*
- um tal Diôniso, seja ele quem for.
Taças cheias de vinho, segundo os relatos,
circulam incessantemente entre esses grupos.
Vindas de todos os lugares, as mulheres
procuram os recantos menos acessíveis
para proporcionarem prazeres aos homens.
São esses os chamados rituais das Mênades,
mas antes de Diôniso todas cultuam
Afodite divina. *Eu mesmo, muitas vezes*
surpreendi-as e ordenei que fossem presas,
com suas mãos atadas, em cadeias públicas
sempre guardadas por subordinados meus (EURÍPIDES, 2002, p. 213,
ênfase minha).

Casto e severo como Reis, Penteu não aceita a novidade dessa prática que subverte a ordem social e faz com que as mulheres não se submetam a qualquer autoridade que não seja a do próprio Dioniso, um deus que, por sua vez, pede em troca dessa liberdade apenas respeito, reconhecimento e culto, ou seja, o que lhe pertence por direito enquanto divindade. Em vez disso, o jovem rei faz de tudo para rechaçar Dioniso como um deus estrangeiro, e o resultado dessa *hamartia* não demora a se manifestar. Além da queda e morte de Penteu, como se sabe, Dioniso subverte completamente a ordem da cidade, acometendo de loucura as respeitáveis mulheres tebanas que, tomadas da mania, fogem para as montanhas, onde dançam e cantam, mal cobertas por peles de corças e embaladas por tambores e gritos de Evoé. Em outras palavras, Dioniso cria uma modalidade nova de culto sagrado que,

conforme explica Pierre Vernant, embora venham a fazer parte integrante da religião cívica, de sorte que as festas em homenagem ao deus tenham sido celebradas do mesmo modo que qualquer outra do calendário sagrado,

como deus da mania, da loucura divina, por sua maneira de apossar-se dos fiéis entregues a ele através do transe coletivo ritualmente praticado em seus tiasos, por sua repentina intrusão neste mundo sob a forma de revelação epifânica, *Dioniso introduz, no seio da religião da qual constitui uma peça, uma experiência do sobrenatural estranha e até, sob vários aspectos, oposta ao espírito do culto oficial* (VERNANT, 2009, p. 70-71).

Perseguido desde o nascimento, Dioniso representa a resistência grega inicial a todo tipo de experiência religiosa absoluta, capaz de tirar, ainda que temporariamente, o homem da sua condição humana e colocá-lo diretamente em comunhão profunda com o sagrado. Isso porque, conforme atesta a própria mitologia, sempre que há encontro pleno entre a natureza divina e a humana, esta tende a se desfazer ante a manifestação plena do absoluto, como a já referida versão do nascimento de Dioniso em que Sêmele é fulminada pelos raios de Zeus.

Por isso, em *As bacantes*, Eurípides procura apresentar um tipo de culto por meio do qual seja oferecido aos participantes – predominantemente mulheres – um tipo de experiência que proporcione, ao mesmo tempo, a possibilidade de comunhão plena com o deus, mas sem que isso signifique a aniquilação de seus participantes. Nesse sentido, devido à própria natureza das celebrações, o culto dionisíaco se insere nas cerimônias específicas dos Mistérios, reservado apenas para os iniciados, como se percebe em um dos diálogos entre Penteu e o próprio Dioniso:

[...]
 PENTEU
 Dize: qual é a natureza dos mistérios?
 DIÔNISO
Somente iniciados podem conhecê-los.
 PENTEU
 Qual o proveito para aqueles que os celebram?
 DIÔNISO
 É muito grande, mas não podes percebê-lo.
 PENTEU
 A saída é sutil e tende a me enganar.
 DIÔNISO
 Nossos mistérios têm horror ao sacrilégio.
 PENTEU
 Se viste mesmo o deus, qual é sua aparência?
 DIÔNISO
 A que lhe apraz; além disso, nada direi. [...] (EURÍPIDES, 2002, p. 224, ênfase minha).

Conforme comenta Eliade, trata-se de um culto de natureza secreta, cujo mistério constitui-se por meio da participação das bacantes na epifania total de Dioniso: “Os ritos são celebrados durante a noite, longe das cidades, sobre as montanhas e nas florestas. Através do sacrifício da vítima por despedaçamento (*sparagmós*) e do consumo da carne crua (*ómophagia*), realiza-se a comunhão com o deus” (ELIADE, 1978, p.208).

Tal ritual, cruento e feroz, por sua vez, encontra paralelo em uma das versões do mito dionisíaco, mais especificamente a que trata do *Dioniso Zagreu*, feito em pedaços pelos Titãs, a mando de Hera. Esse episódio, anterior ao coroamento de Baco como divindade de Tebas, é aludido brevemente por Homero, em um fragmento do hino dedicado ao deus, no qual fala da periodicidade dos sacrifícios ofertados a ele, estabelecida em virtude de seu esquartejamento:

“e eles hão de erigir estátuas muitas nos templos.
Como cortaram em três, a ti, de qualquer forma em três anos sucessivos
os homens hão de realizar perfeitas hecatombes” [...] (HOMERO, 2010, p. 332, ênfase minha).

Acerca dessa versão, um dos relatos mais pormenorizados se encontra nas *Dionisíacas*, de Nono de Panópolis, poeta grego nascido provavelmente no século V a.C. Segundo essa interpretação, o primeiro Dioniso seria filho de Perséfone e Zeus, que a possuiu transformado em uma serpente, a despeito de Deméter, alertada por uma profecia, ter tentado esconder a filha em uma gruta. Tão logo nasceu, o pequeno Zagreu se alçou sozinho ao Olimpo, sentando-se no trono do pai e brincando com seus raios. Mas o divertimento não haveria de durar muito. A mando de Hera, os Titãs, com os rostos pintados, aproximaram-se do jovem deus e o despedaçaram no exato momento em que Dioniso se olhava em um espelho. Apesar do êxito no ataque, entretanto, essa primeira investida não bastou para destruí-lo completamente:

Pero de los miembros descuartizados por el acero Titánico, el fin de una vida se tornó el principio renovador de otra. Dioniso surgió con otra figura, cambiando multiforme: ya como un falso Crónida joven, sacudía la Égida; ya como un viejo Crono, de pesadas rodillas, productor de lluvias; por momentos, era una criatura de curioso aspecto; por momentos, un enloquecido muchacho, a quien la nueva flor de su barba le dibujaba negras puntas en el círculo del rostro; o bien, aparecía con la réplica de un león, y arrojaba un terrible rugido con la horrenda cólera, mientras sus fauces gruñían enloquecidas; y erguía su cuello oscurecido por espesa melena, mientras su peluda cola golpeaba a ambos lados de su lomo, como un látigo; entonces, luego de abandonar la

forma de rostro leonino, lanzaba un relincho, idéntico a un caballo salvaje, que alza el cuello para liberarse de los apremiantes dientes de la rienda, y emblanquece su boca con clara espuma; luego soltaba un chiflante silbido de sus mandíbulas y se enroscaba como una cornuda serpiente, cubierta de escamas; abría sus fauces y estiraba su lengua para saltar sobre la horrenda cabeza de un Titán, al que encadenaba en el cuello de su trenzada cola viperina; luego, abandonaba el cuerpo siempre girante de un reptil para convertir-se en un tigre de ágil cuerpo jaspeado; y de nuevo cambiaba, era idéntico a un toro; largaba de su boca un falso mugido y levantaba los filosos cuernos contra los Titanes; y así luchaba por su vida, hasta que Hera, su resentida madrastra, largó al aire un sordo bramido de su celosa garganta; y las puertas del Olimpo hicieron eco a la diosa, resonando con celeste estrépido. El audaz toro se derrumbó; y en revancha, los asesinos descuartizaron al tauriforme Dioniso con un cuchillo (PANÓPOLIS, 1995, p. 209-210).

Apesar de longa, a citação é bastante ilustrativa do caráter multiforme de Dioniso que fará dele o posterior deus do teatro. Além disso, note-se a força vital do deus a partir de suas transformações em leão, serpente, cavalo e touro a ponto de poder medir forças com os Titãs. Ainda segundo o relato, como castigo por esse despedaçamento, Zeus encerrou os assassinos de seu filho no Tártaro e desencadeou uma chuva de raios sobre a Terra, mãe dos malfazejos. Desmembrado pela segunda vez, no entanto, Dioniso, voltou a nascer a partir da união do Cronida com Sêmele.

A esse respeito, consoante registros que remetem à tradição órfica, existe ainda uma variável, aludida por Clemente de Alexandria, segundo a qual os Titãs, depois de desconjuntarem Dioniso, cozinham-no em um caldeirão, sobrando dele apenas o coração, salvo por Atena:

Así pues, Atenea, que se apoderó del corazón de Dioniso, fue llamada Palas por el hecho de agitar fuertemente el corazón. Los Titanes, que lo habían descuartizado, colocaron un caldero sobre un trípode y arrojaron los miembros de Dioniso. En primer lugar lo cocieron y luego, tras atravesarlo con pequeñas jabalinas, lo «pusieron sobre Hefesto». Apareció poco después Zeus (si fuera un dios, al punto hubiera cogido su parte de humo de la carne asada, el que vuestros dioses están de acuerdo en «recibir como homenaje»; hirió a los Titanes con el rayo y confió los miembros de Dioniso a su hijo Apolo, para que los enterrara. Éste llevó el cadáver despedazado hasta el Parnaso y lo depositó allí, sin desobedecer a Zeus (ALEJANDRÍA, 2008, p. 65).

Seja como for, o ponto comum de todas as versões é que Dioniso é um deus que experimentou a morte e o renascimento. Por esse motivo, um dos epítetos mais comuns para se referir a ele é a expressão que o qualifica como o deus “nascido duas vezes” (OVÍDIO, 1983, p. 57), sem contar o fato de que seu culto se relaciona

intimamente com periódicos ciclos de desaparecimento e retorno que remetem a essa narrativa. Conforme explica Eliade,

“Desaparecimento”, “ocultação”, são expressões mitológicas da descida aos Infernos, e portanto da “morte”. Com efeito, indicava-se o túmulo de Dioniso em Delfos: falava-se igualmente da sua morte em Argos. Por outro lado, quando, no ritual da Argólida, Dioniso é invocado do fundo do mar (Plutarco, *De Iside*, 35), é da região dos mortos que ele renasce” (ELIADE, 1978, p. 202-203).

Todos esses aspectos, como se nota, servem para ilustrar a complexidade e a multiplicidade própria do mito dionisíaco em suas inúmeras simbologias. Tal plurideísmo, entretanto, consciente ou inconscientemente, escapa da visão de Reis, muito provavelmente porque, no seu declarado empenho de recusa e abdicação de tudo o que comprometa o seu alegado equilíbrio, a plena e excessiva liberdade representada por Dioniso termina por lhe parecer, assim como para Penteu, uma séria perturbação da lei e da ordem universais.

Mas se Reis a ignora, essa multiplicidade não passa incólume pela ótica de Sophia, que, embora não o deixe intuir explicitamente, parece ter deixado a sua própria leitura do episódio em que Dioniso padece pelas mãos dos Titãs:

Através de países e paisagens
Caminham ao encontro das imagens
E a terra abraçou-os no calor
Dos seus membros de carne e de folhagens.

Como a luz era a luz nos seus cabelos,
Como o vento era o vento entre os seus dedos!
O seu corpo seguia mil segredos
E tinha o baloiçar dos arvoredos.

E desligados partem novamente
Entre as fogueiras negras do sol-poente.

E eis o coração rítmico do deus
Abandonado e só em frente aos céus (ANDRESEN, 2014, p. 50, ênfase minha).

Poema dos mais complexos, embora trate do assunto de forma mais velada, não é difícil ao leitor iniciado reconhecer nele certos traços do mito do Dioniso Zagreu. Não há como afirmar com certeza que as conjugações em terceira pessoa dos verbos “caminhar” e “partir” se referem ao movimento de chegada e partida dos Titãs. Entretanto, considerando-se que a imagem final do poema fala “do coração rítmico do

deus/ Abandonado e só em frente aos céus”, se aceitarmos que se trata do coração de Dioniso, o poema pode ser lido como um relato terrível de seu esquartejamento.

Levando em conta a versão de Nono, segundo a qual, após o primeiro ataque, Dioniso ressurgiu e lutou contra os Titãs em uma série de transformações, pode-se interpretar a caminhada “ao encontro das imagens” como o movimento de embate entre os oponentes, que encontram no deus as múltiplas formas que assume para se defender e atacar. Ademais, os versos “E a terra abraçou-os no calor/ Dos seus membros de carne e de folhagem” levam a crer que se trata da própria Terra (Gaia), mãe dos Titãs, tentando proteger os filhos da inevitável ira de Zeus, pois ainda conforme a versão de Nono,

mientras el primer Dioniso era despedazado, el padre Zeus advirtió la trampa de la imagen del espejo de sombría imagen, y atacó con una antorcha vengadora a la madre de los Titanes; seguidamente encerró a los asesinos del cornudo Zagreo en las puertas del Tártaro. Luego, los cálidos cabellos de la apesumbrada Tierra fueron aniquilados por encendidos árboles (PANÓPOLIS, 1995, p. 210-211).

Apesar do pronome “seus” continuar sendo flexionado no plural, na segunda estrofe, ele não parece estar se referindo aos Titãs, mas sim a Dioniso – “Como a luz era a luz nos seus cabelos, /Como o vento era o vento entre os seus dedos!”. Além disso, a concordância seguinte, no singular – “o seu *corpo seguia* mil segredos” – reforça a ideia de que houve uma mudança de referente. Nesse ponto, o eu-lírico faz menção a outra existência, pois se ainda se tratasse dos Titãs, a concordância deveria ser no plural – “os seus *corpos seguiam* mil segredos”.

Do mesmo modo, é possível considerar também a quebra assinalada pelo espaço entre as estrofes como um elemento gráfico-semântico enfatizador dessa mudança. Assim, tudo leva a crer que se trata do corpo do próprio Dioniso no momento exato do seu despedaçamento, sobretudo porque o eu-lírico fala dele no pretérito, e não no presente – “[o seu corpo] *tinha* o baloiçar dos arvoredos” – ou seja, o corpo que era, já não é mais. Lembrando que, na visão de Sophia, os deuses “Nasceram, como um fruto, da paisagem” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 46) e que essa existência tem o poder de extasiar a própria natureza, não é difícil ver nesse “baloiçar dos arvoredos” uma característica da dança dionisíaca que, conforme afirma a própria Sophia, “é um elemento dionisíaco ligado ao ritmo e à despersonalização” (ANDRESEN, 1982, p. 4).

Tendo em vista ainda que os Titãs não apenas desmembraram Dioniso, mas também o assaram e comeram, a penúltima estrofe leva a crer que se trata precisamente de sua partida, já desligados, isto é, saciados do banquete, sumindo-se entre a luminosidade incendiária do poente, que reforça a ideia do fogo usado no cozimento do deus, lembrando muito outro poema em que uma batalha se desenrola no mesmo cenário:

*Lutaram corpo a corpo com o frio
Das casas onde nunca ninguém passa,
Sós, em quartos imensos de vazio,
Com um poente em chamas na vidraça* (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 67, ênfase minha).

Por fim, a menção direta ao “coração rítmico do deus/ abandonado e só em frente aos céus” serve para dirimir qualquer dúvida de que se trata do coração de Dioniso resgatado por Atena, uma vez que, diferente de um órgão comum, ele permanece vivo e pulsante mesmo depois de o corpo ter sido dilacerado. Ademais, pelo próprio teor simbólico que a imagem apresenta, essa parte do mito dionisiaco, como já mencionado, tem importantes implicações para as práticas do culto posterior, no qual, em alguns rituais sangrentos e exaltados, um boi – ou mais remotamente até mesmo um ser humano – era despedaçado a fim de reviver o destino do deus.

A respeito desse comportamento agressivo e da violência que diz respeito a uma das facetas do culto dionisiaco, uma das falas do 1º Mensageiro, *n’As Bacantes*, serve bem para ilustrar como o deus da alegria, do vinho e das festividades é igualmente capaz de despertar em seus seguidores os mais desatinados e brutais dos impulsos, se assim julgar necessário:

1º MENSAGEIRO
[...] Sem hesitação
pusemo-nos em fuga para nos livrarmos
daquele bando de Bacantes furiosas,
querendo estraçalhar-nos de qualquer maneira.
Frustradas, elas se lançaram loucamente
sobre os bois que pastavam nos lugares planos;
sem ter nas mãos sequer o ferro de uma arma
- que vimos? - uma, com seus braços afastados
levantou uma vaca com o ubre túrgido,
mugindo sem parar; outras, usando as mãos,
esquartejavam as novilhas indefesas;
por toda parte era possível descobrir,
dispersos nas pastagens e mesmo nas árvores,
costelas, cascos bifurcados, que, suspensos
nos ramos dos pinheiros, gotejavam sangue.

Touros enfurecidos que as ameaçavam
com os seus chifres agressivos, num instante
tombavam e mil mãos de mulheres desciam
sobre seus corpos retalhando toda a carne
que lhes cobria os ossos, mais depressa, rei,
do que tu mesmo baixarias tuas pálpebras
sobre as pupilas (EURÍPIDES, 2002, p. 237).

Devidamente consideradas, essa força e essa fúria fazem parte da dualidade própria da concepção grega segundo a qual a violência do Caos permanece latente mesmo no Cosmos mais ordenado e que, para Sophia, remete diretamente à figura de Dioniso, como afirmado em entrevista a Maria da Conceição Casais, em 1989:

A Grécia tem uma forte consciência do caos, quer dizer, *o caos é o princípio de tudo*. O grego não tem a noção de pecado, mas tem consciência que o crime vem estragar a ordem. *O caos está latente, pode sempre soltar-se a qualquer momento*. Eu penso que o caos e essa noite, a noite das feiticeiras, aquelas personagens todas macabras, também existem na Grécia. A Grécia não é só apolínea, *é dionisíaca e também tem aqueles deuses nocturnos...* O que tem é tudo mais bem equilibrado, mais bem arquitectado (ANDRESEN, 1989b, p. 16, ênfase minha).

Assim, reconhecendo na noite a parcela de essencialidade que compõe o todo do universo, Sophia opta por aceitar o elemento caos e enfrentá-lo, tendo por armas a palavra e o poema: “Sem dúvida, *a palavra é uma forma de não se ser devorado pelo caos*, pela confusão, pela contradição e o tumulto, apesar de ter um pacto com tudo isso e de sem isso não atingir a sua plenitude” (ANDRESEN, 1985, p. 3, ênfase minha).

4.10 “O Dionysos que dança comigo”

Sabedora de que nenhum Cosmos elimina completamente a ressonância do Caos, Sophia parte do princípio de que esse Caos não deve ser entendido como um sinônimo do mal, mas sim como uma força primitiva de criação e recriação:

A diferença entre o caos e o mal é que enquanto o mal é uma negatividade total, um puro princípio de destruição – do mal não nasce nada – o caos tem em si uma força de recriação. Em Hesíodo ao princípio era o caos. E na Bíblia “as trevas que cobriam a face do abismo” são ainda o caos, do qual Deus vai tirar o mundo ordenado, dividindo as águas, dividindo a noite do dia.... (ANDRESEN, 1982, p. 4, ênfase minha).

Dessa maneira, Sophia não apenas se dispõe a contemplá-lo, como também, na pertinaz ânsia de união com o todo, muito nietzscheaneamente, aceita dançar com ele. Nesse processo, no entanto, não raro o poema se descortina como um espaço de conflito em que é preciso enveredar pelas sinuosas vias do labirinto, aproximando o rosto “do silêncio e da treva” (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 56), onde habita o violento e terrível Minotauro:

O MINOTAURO

Em Creta
Onde o Minotauro reina
Banhei-me no mar

Há uma rápida dança que se dança em frente de um toiro
Na antiquíssima juventude do dia

Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu
Só bebi resina tendo derramado na terra a parte que pertence aos deuses

De Creta
Enfeitei-me de flores e mastiguei o amargo vivo das ervas
Para inteiramente acordada comungar a terra
De Creta
Beije o chão como Ulisses
Caminhei na luz nua

Devastada era eu própria como a cidade em ruína
Que ninguém reconstruiu
Mas no sol dos meus pátios vazios
A fúria reina intacta
E penetra comigo no interior do mar
Porque pertenço à raça daqueles que mergulham de olhos abertos
E reconhecem o abismo pedra a pedra anêmona a anêmona flor a flor
E o mar de Creta por dentro é todo azul
Oferenda incrível de primordial alegria
Onde o sombrio Minotauro navega

Pinturas ondas colunas e planícies
Em Creta
Inteiramente acordada atravessei o dia
E caminhei no interior dos palácios veementes e vermelhos
Palácios sucessivos e roucos
Onde se ergue o respirar de sussurrada treva
E nos fitam pupilas semi-azuis de penumbra e terror
Imanentes ao dia —
Caminhei no palácio dual de combate e confronto
Onde o Príncipe dos Lírios ergue os seus gestos matinais

*Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu
O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum mercado negro
Mas cresce como flor daqueles cujo ser
Sem cessar se busca e se perde se desune e se reúne
E esta é a dança do ser*

Em Creta
 Os muros de tijolo da cidade minóica
 São feitos de barro amassado com algas
 E quando me virei para trás da minha sombra
 Vi que era azul o sol que tocava o meu ombro
 Em Creta onde o Minotauro reina atravessei a vaga
 De olhos abertos inteiramente acordada
Sem drogas e sem filtro
Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas —
Porque pertencço à raça daqueles que percorrem o labirinto
Sem jamais perderem o fio de linho da palavra (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 69-71, ênfase minha).

Para além de todas as possibilidades interpretativas que o poema suscita, gostaria de chamar a atenção para pelo menos três instâncias diretamente associáveis ao mito dionisiaco. A primeira, evidentemente, aludida pela própria poeta, diz respeito à dança e dela, por extensão, decorrem as dialéticas desunião/reunião e luz/sombra, da qual me ocuparei mais adiante.

Voltando ao início, logo na primeira estrofe, Sophia situa geograficamente o poema na mítica Creta, conhecida pelo labirinto no qual estava encerrado o monstruoso Minotauro. Conforme Apolodoro, quando Minos reclamou para si o reinado da ilha, alegando tê-lo recebido diretamente dos deuses, foi impedido de assumir o trono. Para provar o que dizia, afirmou que os deuses dariam a ele qualquer coisa que pedisse. Então, enquanto oferecia um sacrifício a Poseidon, suplicou que do fundo do mar saísse um touro para que fosse imolado ao deus. Nesse momento, Poseidon fez surgir um magnífico animal por entre as vagas e Minos, tendo provado o que havia dito, foi finalmente proclamado rei. Todavia, no lugar de sacrificar o touro, resolveu incorporá-lo a seus próprios rebanhos, imolando outro espécime em seu lugar. Furioso, Poseidon fez então com que a esposa de Minos, Pasífae, fosse tomada por um incontrolável desejo pelo animal.

Em seu desvario apaixonado, Pasífae teve como cúmplice o arquiteto Dédalo, que construiu uma vaca de madeira sobre rodas, cobriu-a com o couro esfolado de outra vaca e escondeu a jovem em seu interior. Da cópula, “Pasífae dio a luz a Asterio, el llamado Minotauro, que tenía rostro de toro y lo demás de hombre; Minos, advertido por ciertos oráculos, lo encerró y mantuvo custodiado en el laberinto” (APOLODORO, 1985, p. 137). Igualmente construído por Dédalo, o labirinto era um recinto de complexos rodeios que tornavam praticamente impossível achar-lhe a saída.

A cada ano, sete rapazes e sete moças atenienses eram entregues como sacrifício à abominável criatura, em um costume que durou até o momento em que

Teseu chegou a Creta, designado, ele também, para o sacrifício ao Minotauro. Quando viu o herói, Ariadne, filha de Minos, apaixonou-se por ele, prometendo ajudá-lo sob a condição de que Teseu a levasse para Atenas e a tomasse por esposa. Feito o juramento, Ariadne pediu a Dédalo que lhe indicasse a saída do labirinto e, a seu conselho, deu a Teseu um fio de linho para guiá-lo. Assim, o valente filho de Egeu amarrou a linha nos portões do labirinto e entrou, desenrolando o novelo atrás de si. Ao encontrar o Minotauro no final do labirinto, Teseu o matou e, seguindo a linha de volta, pôde sair.

Pois bem, voltando ao poema, é nessa Creta que, em um primeiro momento, o eu-lírico se purifica com um banho de mar, como quem está prestes a iniciar um rito cerimonial. E, de fato, conforme registra Stylianos Alexiou, existiu em Cnossos, maior e mais importante sítio arqueológico da ilha de Creta, uma longa tradição de cerimônias chamadas “Esportes taurinos”, das quais os afrescos encontrados na asa oeste do palácio dão especial testemunho. Segundo o autor:

In the «Bull Sports» from the East Wing of the palace at Knossos, men and women grasp the horns of the bull and somersault over his back. Successive instantaneous stages of the feat are captured and presented in a conception of great daring. A young dancing girl is portrayed in the Queen's Megaron (ALEXIOU, 1969, p. 42).

A alusão feita por Sophia a tal cerimônia pode ser percebida pelos versos em que a poeta fala que

Há uma rápida dança que se dança em frente de um toiro
Na *antiquíssima juventude do dia* (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 69, ênfase minha).

Como uma espécie de prova ritual, essa dança funciona como um tipo de teste que, uma vez superado, permite o acesso ao obscuro palácio. Além disso, ao contrapor o tempo inicial do poema, marcado pela conjugação dos verbos reinar (“o Minotauro *reina*”), banhar (“*banhei-me*”) e haver (“*há* uma rápida dança”), todos conjugados no presente, ao tempo mítico da dança, situada na “antiquíssima juventude do dia”, Sophia “está a entrelaçar o mito com a realidade e o passado com o presente, numa evidente revitalização de um tempo arquetípico de «primordial alegria», mas também de «combate e confronto»” (CUNHA, 2004, p. 75).

Essa retomada de um tempo primitivo, como já visto, remonta à concepção de mito enquanto história sagrada de que fala Eliade, situada *ab initio*, isto é, no início

dos tempos. Como os personagens dessas histórias são sempre Seres Sobrenaturais – neste caso, o Minotauro – o próprio ato de rememorá-los poeticamente pela evocação do mito já coloca o homem diante da revelação de um *mistério sagrado* que, por consequência, funda também uma *realidade sagrada* na qual o homem passa a habitar. Recordando os dizeres do autor,

O mito conta como qualquer coisa foi efetuada, começou a ser. É por isso que o mito é solidário da ontologia: só fala das realidades, do que aconteceu realmente, do que se manifestou plenamente. É evidente que se trata de realidades sagradas, pois o sagrado é o real por excelência. Tudo o que pertence à esfera do profano não participa do Ser, visto que o profano não foi fundado ontologicamente pelo mito, não tem modelo exemplar (ELIADE, 1992, p.50, ênfase minha).

Assim sendo, a dança primordial rememorada por Sophia apresenta um fundamento ontológico na medida em que constitui não apenas uma representação artística individual, mas, como confirmam os versos posteriores, uma manifestação *do próprio ser* – “E esta é a dança do ser”. Ritualístico do início ao fim, o poema alude ao embate entre embriaguez e consciência, em um nítido tensionamento de um dos mais conhecidos efeito da manifestação dionisiaca.

Como visto, é por meio do vinho – dádiva de Dioniso – que se entorpecem os sentidos, iludem-se as dores e são despertados o riso e a alegria, conforme explica Tirésias ao relutante Penteu:

TIRÉSIAS

[...] Com que argumentos
poderei expressar a singular grandeza
que atingirá em nossa terra o novo deus,
alvo de teu escárnio? Pois saibas, filho,
que para todos nós, simples seres humanos,
há dois conceitos realmente essenciais:
primeiro o de Deméter, a deusa maior
ou, se preferes, simplesmente a Terra-Mãe
(podemos invocá-la por um destes nomes);
ela nos nutre com seus alimentos sólidos;
depois da deusa veio o filho de Semele,
seu émulo, que descobriu e revelou
o leve suco produzido pelas uvas
para curar de suas muitas amarguras
a triste raça humana; a simples ingestão
do néctar tirado das uvas, nos concede
o esquecimento dos males cotidianos,
graças à paz do sono, único remédio
para nossos padecimentos. Sendo deus
Diôniso é dado a outras divindades
e lhe devemos todo o bem que elas nos fazem (EURÍPIDES, 2002, p. 237,
ênfase minha).

Porque se trata de uma substância com propriedades entorpecentes que podem levar à dependência no sentido clínico, pode-se dizer que o vinho é também uma droga. Entretanto, não é assim que o concebe Sophia. Para a poeta, há uma clara separação entre a bebida puramente narcótica que pode embriagar, esconder e proteger a consciência – inclusive dos perigos – e o vinho resinado da libação:

*Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu
Só bebi resina tendo derramado na terra a parte que pertence aos deuses*
(ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 69, ênfase minha).

Trata-se, portanto, de uma relação lúcida e consciente com o real, ainda que essa mesma realidade venha a se configurar em ameaça e violência, pois, se como diz, a poesia é “a busca duma totalidade” (ANDRESEN, 1978, não paginado) – ela não se pode furtar ao lado negativo da experiência humana.

Além do banho purificador do início, outros gestos rituais são descritos na quarta estrofe, a título de preparação, como o enfeitar-se de flores, o mastigar o amargo vivo das ervas, o beijar o chão e o caminhar na luz nua, em suma, todo um arranjo “para inteiramente acordada comungar com a terra”. Por meio dessa íntima união com o terrestre – “Na medida em que estou na terra tenho que viver em termos de imanência. Há uma relação com o terrestre em que o homem tem que confiar” (ANDRESEN, 1982, p. 4) – o próprio eu passa a ser visto como a cidade, cuja paisagem exterior, “devastada” e “em ruína”, iluminada pelo “sol dos meus pátios vazios” reflete a mais profunda interioridade do sujeito poético, igualmente assolado e destruído – “Devastada era eu própria como a cidade em ruína/ Que ninguém reconstruiu”.

Fiel ao jogo paradoxal de luz e de sombra que dá cores a essa poesia, Sophia fala também de uma “fúria” que “reina intacta” nesse mesmo sol e que, com ela, no simbólico mergulho do eu que procura conhecer a si mesmo, penetra “no interior do mar”. Uma vez submerso, a atitude do eu-poético é manter os olhos abertos, para *reconhecer o abismo* em sua totalidade – “pedra a pedra anêmona a anêmona flor a flor” – sem que nenhuma coisa se perca. Esse modo de se portar em muito se relaciona com a capacidade de ver do próprio do artista, entendida também como uma espécie de missão: “Olhar, ver e dizer o que viu” (ANDRESEN, 1962, p. 10). Nesse mar “todo azul” há ainda outro contraste bastante interessante. Assim como no interior

da luz solar reina a fúria, no interior do mar/abismo, inicialmente negativo, há a “oferenda incrível de primordial alegria”. Como resultado, agora a lógica se inverte e o dado positivo se apresenta no espaço da interioridade, enquanto o mundo exterior passa a ser visto como o lugar “Onde o sombrio Minotauro navega”.

Na sequência, já adentrando o palácio do Minotauro – “palácios veementes e vermelhos/ Palácios sucessivos e roucos/ Onde se ergue o respirar de sussurrada treva” – a poeta fala de “pinturas, ondas, colunas e planícies”, em outra referência ao palácio de Cnossos, no qual está, além do afresco do touro, o do “Príncipe dos lírios”, obra que retrata um jovem alto e esguio, de perfil, à moda egípcia, com uma vasta cabeleira que lhe chega até a cintura. Em posição que lembra um passo de saída de dança, a figura é referida por Sophia como erguendo “os seus gestos matinais”.

Além de reforçar a referência geográfica, tornando o palácio de Cnossos identificável, a descrição dos afrescos serve para acentuar a suavidade da figura humana em contraste com a anteriormente referida figura do touro – pois ainda que o afresco represente o príncipe com um corpo bem talhado e musculoso, este não chega a fazer frente ao porte do Minotauro. E mais: no interior desse palácio tão artisticamente decorado, há um sucessivo respirar da treva e da rouquidão, elementos já apresentados por Sophia como inerentes ao caos e que nenhum poema pode dissipar por completo – “um bom poema guarda sempre um pouco da rouquidão do caos. Quando se escreve, parte-se do caos e depois cria-se um mundo ordenado, uma ordem que pode ser meramente rítmica, mas que não deixa por isso de ser uma ordenação” (ANDRESEN, 1989a, p. 54, ênfase minha).

Nesse local, sob o olhar de “pupilas semi-azuis de penumbra e terror/ *Imanentes ao dia*” está descrito o cenário do confronto. Note-se que a penumbra e o terror não são instâncias opostas ao dia, mas *imanentes* a ele. Isso porque, como vimos demonstrando, desde o princípio, esse terror e essa claridade, embora oscilem em termos de predominância, jamais se dissociam por completo. Ao contrário, tal como o universo em relação ao qual há um imenso desejo de comunhão – “No fundo, *uma das aspirações fundamentais do ser humano é ser um com o universo*. E a representação pelo poema corresponde a isso, penso eu” (ANDRESEN, 1989a, p. 54, ênfase minha) – o eu-poético carrega consigo a multiplicidade de que é feita a sua unidade:

Não se perdeu nenhuma coisa em mim.
 Continuam as noites e os poentes
 Que escorreram na casa e no jardim,
 Continuam as vozes diferentes
 Que intactas no meu ser estão suspensas.
*Trago o terror e trago a claridade,
 E através de todas as presenças
 Caminho para a única unidade* (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 56, ênfase minha).

Nesse “palácio dual de combate e de confronto” que guarda muito da ressonância múltipla da casa e do jardim dos primeiros livros, é que se dá uma das epifanias mais importantes da relação de Sophia com Dioniso e que convém retomar a partir do poema:

*Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu
 O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum mercado negro
 Mas cresce como flor daqueles cujo ser
 Sem cessar se busca e se perde se desune e se reúne
 E esta é a dança do ser*

Essa “dança do ser”, que Carlos Mendes de Sousa aponta como “uma expressão indissociável da poesia. [a partir da qual] De alguma forma esboça-se uma figuração mítica que tem profundos reflexos no corpo poético” (DE SOUSA, 2013, p. 131), está intimamente ligada ao tipo de experiência proporcionada pelo culto de Dioniso. Como já referido, para a poeta, a dança é um elemento dionisíaco ligado ao ritmo e à despersonalização – “Inventei a dança para me disfarçar” (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 108) – o que, por conseguinte, implica o abandono de si no momento mesmo em que se dança.

A esse respeito, conforme a versão de Nono de Panópolis, logo após inventar o vinho, com a ajuda de um coro de Sátiros, Dioniso deu-lhes de beber, a partir do que foram tomados por uma dança e um furor que os fazia agir fora de si, tomados da famosa loucura dionisíaca:

Muchos de los cornudos Sátiros celebraban con ágil *pie una enloquecida danza*. Uno de ellos, *con el corazón tomado por esta nueva y caliente locura, alentadora de deseos*, tomaba por el talle con su peludo brazo a una Bacante. Y otro, *excitado por el aguijón de la embriaguez que extravía la mente*, tenía del cinto a una casta doncella, ignorante de uniones; y arrancaba los vestidos de la joven que se resistía ante Cipris mientras con su mano acariciaba por detrás los rosados miembros. Otro más *acometía contra su voluntad* a una joven de los Misterios, portadora de la antorcha que se enciende en las celebraciones nocturnas de Dioniso; con cautos dedos tocaba los pechos

hasta apretar la hinchada curva del firme seno. Tras la celebración del dulce fruto, Dioniso entró orgulloso a la caverna de la diosa Cíbele llevando racimos de uva en su florida mano. Así enseñó a Meonia *sus insomnes fiestas* (PANÓPOLIS, 1995, p. 342-343, ênfase minha).

Perceba-se, nesse sentido, o quão significativas são as palavras e as expressões utilizadas pelo poeta grego para caracterizar os efeitos do vinho sobre os Sátiros: “enlouquecida dança”; “coração tomado pela loucura”; “excitado pelo ferrão da embriaguez”; “embriaguez que extravia a mente”; “acometia contra sua vontade” etc. Todas essas frases falam de uma experiência de transbordamento e descontrole que, conforme explica Eliade, relacionam-se à totalidade da vida, como dão provas as relações de Dioniso com a água, o sangue, o esperma e os excessos de vitalidade exemplificados por suas epifanias animais (touro, bode, leão etc.).

Nos dizeres do autor:

O êxtase dionisíaco significa antes de mais nada a superação da condição humana, a descoberta da libertação completa, a obtenção de uma liberdade e de uma espontaneidade inacessíveis aos homens. Que entre essas liberdades tenha figurado igualmente a libertação dos interditos, dos regulamentos e das convenções de ordem ética e social, isso parece certo; o que explica em parte a adesão maciça das mulheres (ELIADE, 1978, p.208).

E uma vez que Dioniso retrata o que Junito Brandão chama de “forças de dissolução da personalidade: a regressão às forças caóticas e primordiais da vida, provocadas pela orgia e a submersão da consciência no magma do inconsciente (BRANDÃO, p. 1987, p. 140), é bastante interessante a associação feita por Sophia entre o deus do êxtase e o Minotauro, ele também um símbolo do erótico, da potência e da virilidade, além da mescla entre humano e animal. De mais a mais, o próprio touro, conforme explicam Chevalier e Gheerbrant, simboliza uma figura na qual coexistem todas as ambivalências entre o solar e o lunar: “Água e fogo: é lunar, na medida em que se associa aos ritos da fecundidade; solar pelo fogo do seu sangue e o brilho do seu sêmen” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 894).

Tendo em vista tal pluralidade, não menos ambivalente é a relação de Sophia com esse Dioniso, que também tem em si o distintivo taurino – lembrar que foi sob a forma de um touro que o deus pereceu nas mãos dos Titãs – e que ele mesmo é descrito com o aspecto de “um deus cornudo como os touros” (EURÍPIDES, 2002, p. 208), cuja revelação da face bovina causa assombro no jovem Penteu:

PENTEU

Tenho a impressão de ver dois sóis e duas Tebas
com suas sete portas. *Tu, que me conduzes,*
agora te assemelhas a um touro bravo,
pois aos meus olhos aparecem grandes chifres
em tua fonte. Eras antes uma fera?
Vejo-te como se fosses de fato um touro.

DIÔNISO

O deus, até há pouco tempo revoltado,
hoje nos acompanha como nosso amigo.
Neste momento vê o que deve ser visto (EURÍPIDES, 2002, p. 246, ênfase
minha)

Deus do êxtase e da loucura, dado que a participação de seus mistérios aos mortais propiciava uma experiência religiosa absoluta, a qual, segundo Eliade, “só pode efetuar-se negando o resto (seja qual foi o nome que se lhe dê: equilíbrio, personalidade, consciência, razão etc.” (ELIADE, 1978, p. 201), não é de estranhar que Baco tenha sofrido tantas resistências. Entretanto, quando surgiu, esse deus estrangeiro, tão diferente dos demais Olímpicos, vinha propor não a negação das outras divindades, mas uma espécie de equilíbrio entre os cultos, que não precisam ser excludentes. Assim, o Corifeu euripídiano louva a sabedoria de Tirésias, ao exaltar Dioniso sem ultrajar Apolo:

CORIFEU

Dirigindo-se a TIRÉSIAS

És sábio, ancião; sem ultrajar Apolo,
tuas palavras honram um deus grande - Brômio (EURÍPIDES, 2002, p. 217).

E porque sua poesia é, ao mesmo tempo, apolínea e dionisiaca, Sophia não se deixa levar completamente nem por um, nem por outro aspecto. Por isso, nessa Creta, cidade símbolo da cultura minoica⁷⁴ dos tempos da Idade do Bronze, cujos muros “São feitos de barro amassado com algas”, ao virar-se para trás e ver a própria sombra, no lugar do mar, a poeta agora se depara com um sol diferente, de cor azul, como azul é a sombra do Minotauro – “Gritei para destruir a sombra azul do Minotauro” (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 83).

⁷⁴ Consoante explica Eudoro de Sousa, “Cultura Minóica é a fórmula que, por empréstimo lendário, veio designar a requintada civilização que, na Idade do Bronze, floresce na ilha de Creta. Nos primeiros decênios do século, além de Cnossos, soberba morada do Minotauro, foram arrancados às terras do olvido, os palácios de Festo, Mália e Haghia Triada, a cidade de Gurnia, o antigo porto de Palaikastro e os *thóloi* da Mesara (DE SOUZA, 1973, p. 72)

Caminhando para o fim do poema, sem jamais fechar os olhos, isto é, sem jamais abrir mão da lucidez que permite ver – pois que “no quadro sensível do poema vejo para onde vou, reconheço o meu caminho, o meu reino, a minha vida” (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 892) – Sophia atravessa a vaga:

De olhos abertos inteiramente acordada
 Sem drogas e sem filtro
 Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas —
 Porque pertenço à raça daqueles que percorrem o labirinto
 Sem jamais perderem o fio de linho da palavra

Em meio às sombras, à dança, ao tumulto e à agitação das potências mais primitivas do próprio ser, “o fio de linho da palavra” surge como uma garantia de retorno e reencontro, um modo de estabelecer um limite para além do qual não se deve ir. E uma vez que “a poesia, sendo a verdadeira aprendizagem da palavra, e sendo a palavra o fundamento de toda a vida intelectual do homem” (ANDRESEN, 1993, p. 50) como defende Sophia, perder-se desse fio significa estar condenado à total dissolução não apenas da identidade do eu, mas também das próprias faculdades mentais. Sem esse “fio de linho da palavra que garante o equilíbrio em meio ao caos, corre-se o risco de ultrapassar o limite, fazendo com que o ser se entregue à mesma loucura que levou Agáve a despedaçar o próprio filho, Penteu, em uma das mais terríveis e violentas cenas do teatro grego, conforme relata o 2º Mensageiro, de volta a Tebas a fim de dar notícias do infortúnio:

2º MENSAGEIRO

[...]

Agave, sua mãe, à frente das Bacantes,
 iniciando a imolação sanguinolenta
 da qual ela seria a sacerdotisa,
 pulou sobre seu filho; este, arrancando a mitra
 a custo de sua cabeça e ansioso
 por ser reconhecido logo pela mãe
 e salvo assim da morte a que ela a condenara,
 disse-lhe enquanto lhe acariciava o rosto:
 “Sou eu, querida mãe! Sou teu filho Penteu,
 que deste à luz no palácio do antigo Equión!
 Ah! Mãe! Apieda-te de mim! Não sacrifiques
 teu filho para castigar as suas faltas!”
 Agave, pondo muita espuma pela boca
 e revirando os olhos desvairadamente,
 como se Baco a possuísse, não o ouviu.
 Ela prendeu com suas mãos o braço esquerdo
 do filho, e com um pé premindo um de seus flancos
 deslocou-lhe a espádua e arrancou-a,
 sem dúvida não com as suas próprias forças

mas com aquelas que lhe transmitia o deus.
 Inó fez sobre o outro flanco a mesma coisa
 e lacerou as carnes do pobre Penteu
 enquanto Autônoe e as outras mulheres
 vinham trazer-lhe mais ajuda. Só se ouviam
 lamentações confusas e Penteu gemia
 nos momentos finais da luta contra a morte;
 ao mesmo tempo as três irmãs, gritando uníssonas,
 aceleraram o esquartejamento; uma
 logo arrancou do moribundo um de seus braços;
 outra um dos pés inda calçado na sandália,
 e as três tiraram de seus flancos lacerados
 as carnes palpitantes. Com as mãos sangrentas,
 como se disputassem um jogo de bola
 elas lançavam em todas as direções
 restos do corpo de Penteu; pedaços dele
 jaziam em vários lugares entre as rochas
 e até nos galhos altos de árvores frondosas,
 de onde seria difícil tirá-los.
 Quanto à cabeça do desventurado, Agave
 tomou-a entre as mãos e conseguiu fincá-la
 sobre seu tirso; *ela - coitada! - imaginava*
que era a cabeça de um leão, mostrando às Ménades
pelos caminhos do Citéron seu troféu (EURÍPIDES, 2002, p. 255-256, ênfase
 minha).

Sem ousar cruzar a linha do “Conhece a ti mesmo”, Sophia prefere escutar o conselho final do mesmo mensageiro, segundo o qual

2º MENSAGEIRO

[...]

A conduta mais bela e sábia – penso eu –
 e a mais segura para todos os mortais
 é respeitar os deuses e ser moderado (EURÍPIDES, 2002, p. 257).

Isso porque, como faz notar Pedro Eiras, esses deuses, embora possam se mostrar bastante próximos da humanidade, como é o caso de Dioniso, “muito dificilmente me parecem aliados dos homens; e a divindade filantropa por excelência, Prometeu, paga com eterna tortura a *hybris* da sua amizade” (EIRAS, 2013a, p. 202).

Sob esse ângulo, é importante ter em vista que, na peça de Eurípides, o motivo que faz com que Dioniso retorne a Tebas não consiste em apenas se fazer reconhecer enquanto deus, mas sobretudo vingar o ultraje sofrido por sua mãe, Sêmele, quando as próprias irmãs, Agave, Ino e Autônoe a ridicularizaram, dizendo que o filho que tivera não era de Zeus, mas de um simples mortal:

[...] Mesmo constrangida,
 esta cidade terá de reconhecer
 a grande falta que lhe fazem minhas danças

e meus mistérios, *para que eu possa vingar a honra de Semele, minha amada mãe*,
aparecendo aqui a todos os mortais
como o deus que ela um dia concebeu e teve,
depois de unir-se a Zeus [...] (EURÍPIDES, 2002, p. 206, ênfase minha).

Embora amigo dos festejos, como se repara, propiciador de um encontro com a dimensão divina que nenhum outro deus havia oferecido até então, Dioniso é também um deus cuja vingança é cruenta e não tarda a se cumprir, como alerta o próprio deus, quando, disfarçado na forma humana, é capturado a mando de Penteu:

DIÔNISO
Irei sem medo, pois não quero suportar
a humilhação destes insultos que me dizes.
Mas de uma coisa podes ter plena certeza:
Diôniso, meu vingador, embora o negues,
te punirá. É teu desejo castigar-me,
mas quem está sendo amarrado agora é ele! (EURÍPIDES, 2002, p. 227,
ênfase minha).

E Sophia bem sabe que essa postura é própria dos deuses, independentemente de qual seja sua função no Olimpo:

HÉLADE
Colunas erguidas em nome da imanência
— *Deuses cruéis como homens vitoriosos* (ANDRESEN, 2016, *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, p. 99, ênfase minha).

Colunas da imanência, sim, mas de uma imanência que é também feita de crueldade. Ironicamente, ao se prestar à dança dionisíaca – “O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum mercado negro” – Sophia não deixa de se converter, ela mesma, em uma espécie de mênade às avessas, a qual, ao mesmo tempo em que deseja uma profunda comunhão com o deus, mantém-se focada na ideia de uma *entrega consciente* à experiência proporcionada por ele. Talvez por isso a visão que a poeta tem das acompanhantes do cortejo dionisíaco seja bastante ambígua, ora negativa, ora positiva, oscilando em um mesmo livro, como é o caso de *Musa*, no qual figura das mênades é evocada em três ocasiões, sendo a primeira delas no poema “Mênades”:

MÉNADES
As antigas Fúrias tinham as pupilas vermelhas

Os cabelos eriçados de serpentes
 As mãos pesadas a boca sequiosa
 De puro sangue a cara tatuada (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 70)

Aqui, as mônades aparecem em um contexto notadamente negativo, sendo descritas como as antigas Fúrias, as mesmas divindades da vingança que perseguiram Orestes, clamando justiça pelo assassinato de Clitemnestra, sua própria mãe, e contra as quais foi preciso que se levantassem as autoridades de Apolo e de Atena a fim de que o herói trágico pudesse ser absolvido. Representadas como criaturas sedentas por sangue, nesse contexto, as mônades fazem parte de toda a sorte de monstros que, como a Píton e o próprio Minotauro, simbolizam o mal a ser combatido. Um mal que por vezes é vencido, mas jamais completamente erradicado, permanecendo sempre pronto a ressurgir a qualquer momento, despedaçando o que encontram pelo caminho, como no poema imediatamente seguinte:

AS PARCAS

Atropos a terceira o fio corta

Fulvas Mônades em tigres transformadas
 Já seu corpo dividem membro a membro
 E o sangue bebem vinho de Setembro

Seu rosto entregaram à corrente
 Que o leva para o mar de olhos azuis (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 71, ênfase minha).

Além da comparação com as Fúrias, as mônades são igualadas às temíveis Parcas, funestas irmãs que tecem, esticam e cortam o fio da existência dos homens, com especial destaque para Átropos, cuja tesoura, como se viu, está sempre pairando sobre a temORIZADA imaginação de Ricardo Reis.

No caso do poema, note-se que é primeiro por desígnio das Parcas que as mônades, possuídas pela *mania* dionisiaca – isto é, pela “a experiência extática de uma alucinação violenta” que, conforme Eliade, “constituía de certo modo a prova da ‘divinização’ (*éntheos*) do adepto”, de sorte que o indivíduo “participava-se da espontaneidade criadora e da liberdade inebriante, da força sobre-humana e da invulnerabilidade de Dioniso” (ELIADE, 1978, p. 208) – agem despedaçando sua vítima e que aqui bem poderia ser o desventurado Penteu.

Considerando que tal experiência não era suficiente para preencher o abismo entre as naturezas humana e divina, de modo que, uma hora ou outra, o efeito da

possessão se dispersava e outra vez a realidade se impunha, não é de estranhar que tanto Sophia quanto Reis – e no caso do heterônimo de modo ainda mais veemente – procurem se manter ao largo de uma tão radical experimentação. A julgar pela peça de Eurípides, nem sempre esse retorno significava algo positivo, posto que, tão logo sai do estado de transe, Agave se dá conta de que o que segura em seus braços não é a cabeça de um filhote de leão, como julgava até momento, mas a de seu filho. Assim sendo, no momento em que finalmente volta a si, reabrindo “olhos da consciência”, a rainha de Tebas se dá conta do supremo horror:

CADMO
De quem é a cabeça que tens em teus braços?
AGAVE
É de um leão, a crer em minhas companheiras.
CADMO
Então observa-a e vê se a reconheces.
AGAVE
Ai! Ai de mim! Que vejo? Que tenho em meus braços?
CAD MO
Torna a olhar, para teres maior certeza.
AGAVE
Como sou infeliz! Vejo uma dor enorme!
CADMO
Isto de fato se assemelha a um leão?
AGAVE
Não... Ai de mim!... Trouxe a cabeça de Penteu...
CADMO
... chorada por nós antes de a reconheceres!
AGAVE
Quem o matou? Como está ela em minhas mãos? (EURÍPIDES, 2002, p. 265).

Talvez por isso Sophia insista mais de uma vez no “mergulho de olhos abertos” e em não se deixar embriagar por nenhuma droga, além da presença do deus. Paradoxalmente, pelo que se sabe, não era, entretanto, propriamente o vinho o agente da loucura, mas a vontade de Dioniso. Assim, na mesma medida que procura a comunhão com o sagrado pelo viés dionisíaco, a poeta igualmente se expõe aos seus efeitos mais nocivos. Por isso a confiança na claridade, na palavra e no poema aparecer tão frequentemente como forma de não ser engolida pelo Caos, de sorte que, conforme os dizeres de Eduardo Lourenço:

Não haverá [...] nem «caos nem luto», nem tirania, nem treva humana, que a façam abdicar daquela «verdade e harmonia, caminho puro e absoluto» que a adolescente grega do século XX visionará no rosto de Alexandre, nos passos de Dionisios, no arquipélago das Cyclades, conclusão mítica de um

percurso que da ausência mesma remete para uma eterna e informulada plenitude (LOURENÇO, 1975, p. 3).

Sem se deixar dominar por completo pelo deus, mas zelosa para que a lucidez excessiva não invalide a experiência do dionisíaco na sua poesia, *Sophia opta por abraçar e manter a tensão oriunda desse embate*, determinando-lhe novos contornos, marcados, por sua vez, pela coexistência da sobriedade do comportamento apolíneo e pelo mergulho da experiência báquica.

E por saber que o rigor demasiado tende a soar falso e artificial, recurso que, longe de disciplinar a experiência, termina por invalidá-la, no último poema em que as ménades são evocadas, as participantes do rito dionisíaco aparecem como um elemento oposto à empáfia e afetação dos poetas que se julgam sábios, mas são incapazes de tocar no mais profundo do eu:

O POETA SÁBIO

É sábio hábil arguto informado
 Porém quando ele escreve
 As Ménades não dançam (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 75).

Sob essa perspectiva, a sabedoria atribuída ao poeta que tem apenas habilidade, argúcia e informação, mas que se recusa a enfrentar a face violenta da constante busca pelo real, só pode ser entendida no mais irônico dos sentidos. Sob essa perspectiva, conforme explica António Cunha, parece que, nesse poema, Sophia se apresenta bastante próxima de Eurípides, na reflexão acerca da verdadeira *sophia*, isto é, “aquela que conduzirá ao reconhecimento da verdade, opondo um saber comandado exclusivamente pela razão a um saber que pertence à essência do divino, isto é, um confronto entre «sabedoria aparente e real»” (CUNHA, 2004, p. 123). É, pois, nesse sentido que Tirésias procura admoestar o irredutível Penteu que, julgando-se “sábio hábil arguto informado”, crê estar acima da verdade anunciada por Dioniso:

TIRÉSIAS

[...]
 Escuta-me, Penteu! Não sejas arrogante!
 Não imagines que teu cetro tudo pode
 diante de todos os seres! *Não confundas*
uma ilusão de teu espírito doente
com a sabedoria humana! Acolhe aqui
 o deus recém-chegado e nunca mais o esqueças
 em tuas libações! Adere a meu delírio!
 Coroa-te de hera! *Não compete a Baco*

*forçar suas devotas a ser moderadas
no culto de Afrodite. É o temperamento
de cada uma que a incita à castidade
em todos os momentos de sua existência* (EURÍPIDES, 2002, p. 216, ênfase
minha).

Por essa passagem, é possível inferir ainda um traço importante a respeito da natureza sempre paradoxal do culto dionisiaco, a saber: se conforme alerta Tirésias, não é possível que o cetro da ordem e da razão consiga se sobrepor à vontade do deus, é preciso ter em conta, no entanto, que nem sempre a relação com Dioniso implica loucura e dispersão. Na realidade, assim como qualquer outro deus, Dioniso pode conceder aos homens tanto benesses quanto infortúnios e, pela ótica de Sophia, um bom exemplo dessa perspectiva se encontra no poema “Ariane em Naxos”:

ARIANE EM NAXOS

Tu Teseu que abandonadas amadas
Junto de um mar inteiramente azul
Invocavam deixadas
No deserto fulgor de Junho e Sul

Junto de um mar azul de rochas negras
Porém Dionysos sacudiu
Seus cabelos azuis sobre os rochedos
Dionysos pantera surgiu

*E pelo Deus tocado renasceu
Todo o fulgor de antigas primaveras
Onde serei ou fui por fim ser eu
Em ti que dilaceras* (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 75, ênfase minha).

Retomando a figura de Ariadne, e como que fechando o ciclo do Minotauro, Sophia traz à baila uma das versões⁷⁵ mais divulgadas acerca do mito de seu abandono. Segundo Ovídio, a jovem foi deixada por Teseu na ilha de Naxos, também conhecida por Dia, depois de tê-lo ajudado a debelar o monstro do labirinto. Ali, então,

⁷⁵ Na Odisseia, Ulisses encontra Ariadne durante a consulta aos mortos. Na versão homérica, a jovem é morta por Ártemis, por acusação de Dioniso: “Fedra, também, se apresenta, com Prócris e a bela Ariadna, / filha de Minos, de mente funesta, que outrora de Creta/ levar Teseu pretendeu para o monte sagrado de Atenas, / sem que conseguisse; em Dia, envolvida por água, primeiro/ Ártemis a fez morrer, sendo ela acusada por Dioniso” (HOMERO, 2015b, Odisseia, p. 194). Na versão de Apolodoro, Ariadne é raptada por Dioniso: “Por la noche llegó a Naxos con Ariadna y los jóvenes. Pero Dioniso, enamorado de Ariadna, la raptó y la llevó a Lemnos, donde yació con ella y engendró a Toante, Estáfilo, Enopión y Pepareto. Teseo, entristecido por Ariadna, olvidó desplegar las velas blancas al acercarse a la costa; Egeo, al ver desde la Acrópolis la nave con velas negras, creyendo que Teseo había muerto, se precipitó y murió” (APOLODORO, 1985, p. 201).

solitária e desesperançada é que veio encontrá-la Dioniso, que, por sua vez, possuiu-a e a elevou aos céus, conforme relata o poeta romano:

Então, sem demora, o filho de Egeu, tendo raptado a filha de Minos, velejou para Dia e, impiedoso, abandonou a companheira naquela praia. Sozinha e mui chorosa, recebeu o carinho e a ajuda de Líber, e, para que brilhasse perenemente, como um astro, ele lhe tirou da fronte a coroa e enviou-a ao céu (OVÍDIO, 1983, p. 147).

Há nessa releitura de Sophia uma importante característica de Dioniso, que serve uma vez mais para tensionar o papel comumente exercido pelo deus durante a possessão das bacantes. Como se sabe, Dioniso é uma deidade que foi destroçada e que, por consequência, leva ao despedaçamento. Todavia, no poema, não é Baco quem causa a divisão, mas Teseu, que, ao abandonar a amada, dilacera-lhe metaforicamente o coração.

Ferida pelo desamparo e pela mágoa, é assim que a encontra o deus na ilha. Logo, ao ser tocada por ele, é como se fosse outra vez reunida, já que, mediante o contato com Dioniso, a jovem sentiu renascer “Todo o fulgor de antigas primaveras/ Onde serei ou fui por fim ser eu”. Ou seja, pela comunhão com Dioniso – especificamente neste caso, a comunhão carnal – deu-se outra vez a inteireza. Sobre esse poema, conforme explica Cunha, ao ser identificado com o “mar inteiramente azul”, o deus da força vital surge como nos tradicionais cortejos festivos “osado, conductor de panteras y conductor de leones” (PANÓPOLIS, 1995, p. 236), fazendo emergir “um dos tópicos fundamentais da poesia de Sophia em que a inteireza do «eu» só será recuperada na pureza do mar e da praia através da aliança entre o divino, o humano e a natureza” (CUNHA, 2004, p. 92).

4.11 “O ritmo antigo que há em pés descalços”

Singularmente, a postura de disciplinarização das pulsões é também identificada no motivo da dança presente em Ricardo Reis, em especial na ode intitulada “O ritmo antigo que há em pés descalços”:

VI

O ritmo antigo que há em pés descalços,
Esse ritmo das ninfas repetido,
Quando sob o arvoredor

Batem o som da dança,
 Vós na alva praia relembrai, fazendo,
 Que scura a spuma deixa; vós, infantes,
 Que inda não tendes cura
 De ter cura, responde
 Ruidosa a roda, enquanto arqueia Apolo,
 Como um ramo alto, a curva azul que doura,
 E a perene maré
 Flui, enchente ou vazante (REIS, 2007, p. 22).

Todo indicativo de movimento, esse poema parece contrastar com o ideal de ataraxia insistentemente perseguido por Reis, pois se há ritmo, há música e se há música, há dança. A lógica é bastante simples para carecer de melhor ilustração. Todavia, não se trata de uma dança qualquer, mas de uma brincadeira de roda, na qual “infantes” se divertem no ludo de girar com as mãos dadas. Diferente dos adultos, esses infantes não têm “cura de ter cura”, isto é, *não se preocupam em se preocupar* com o a inexorabilidade da “perene maré” que flui independente da estação, seja ela “enchente ou vazante”. Além disso, na medida em que é executada por indivíduos que são capazes de se entregar de tal modo ao divertimento, essa dança ganha ares de ritual, posto que o brincar de roda, simbolicamente, replica também a circularidade do tempo mítico, perfeito e inteiro. E uma vez que “As danças consistem na reiteração de todos os acontecimentos míticos” (ELIADE, 1992, p. 54), assim, igualmente de modo simbólico, o fluir do tempo histórico pode ser momentaneamente suspenso enquanto dure o tempo sagrado da brincadeira.

Pela postura desses indivíduos, de tal sorte entregues à recreação, quase seria possível afirmar que se trata de uma dança aos moldes dionisiacos,

[...]
 o deus que as danças báquicas frenéticas
 das virgens e das mulheres tebanas
 celebram *com seu ritmo bem marcado* [...] (EURÍPIDES, 2012a, p. 202,
 ênfase minha).

Entretanto, ainda que haja uma evidente semelhança entre o “ritmo bem marcado” próprio do culto báquico, e “o ritmo das ninfas repetido” evocado por Ricardo Reis, na ode, o deus que preside essa brincadeira/cerimônia não é Dioniso, mas Apolo – “Ruidosa a roda, enquanto arqueia Apolo”. É ele que, com seu arco, marca a passagem do dia, na medida em que simboliza o movimento de parábola realizado pelo sol no decorrer do dia. Desse modo, segundo comentário de Maria Helena Nery Garcez,

Solene e gravemente, Ricardo Reis assiste a uma oposição (ou jogo) entre o círculo e o ciclo, entre a alegria “ruidosa” do ludo e a mutabilidade ameaçadora da “perene maré”, sendo testemunha de uma luta que, incessantemente, se está travando e para a qual ele, Ricardo Reis, neste tempo intervalar, o do “interlúdio” no qual cria suas ficções, não vê possibilidade de vitória sobre o perecível (GARCEZ, 1990, p. 45, ênfase minha).

Como se sabe, solenidade e gravidade são precisamente termos que se encaixam bem no tipo de dança proposto por Reis e dão conta, de modo preciso, da qualidade da experiência que esse bailado propõe:

*Neste dia em que os campos são de Apolo
Verde colônia dominada a ouro,
Seja como uma dança dentro em nós
O sentirmos a vida.*

*Não turbulenta, mas com os seus ritmos
Que a nossa sensação como uma ninfa
Acompanhe em cadências suas a
Disciplina da dança...*

*Ao fim do dia quando os campos forem
Império conquistado pelas sombras
Como uma legião que segue marcha
Abdiquemos do dia,*

*E na nossa memória coloquemos,
Com um deus novo duma nova terra
Trazido, o que ficou em nós da calma
Do dia passageiro (REIS, 2007, p. 74, ênfase minha).*

Embora a dança seja frequentemente relacionada a Dioniso, é importante lembrar que é de Apolo a regência do coro das musas. Sendo o deus da música por excelência, cabe a ele tocar para animar os deuses, suscitando, por consequência, o desejo de dançar. Além disso, Apolo partilha com Dioniso o dom da inspiração, tanto profética – embora em Dioniso com menor frequência e destaque – quanto poética. Logicamente, trata-se de inspirações bastante distintas, pois enquanto Dioniso provoca a violenta e desvairada *mania*, a influência de Apolo tem por característica o equilíbrio e o comedimento, o que ajuda a compreender o fato de ser o deus do sol e não o do vinho a presidir as danças em Ricardo Reis.

Como demonstrado no poema, o ambiente é claro, já que “os campos são de Apolo” e, por isso mesmo “colônia dominada a ouro”, ou seja, trata-se de uma dança diurna, mais precisamente em um dia ensolarado. Sob a égide apolínea, é natural,

portanto, que a dança não seja “turbulenta”, como o passo dionisíaco, mas marcada por uma cadência disciplinada, de modo que esse rigor diz muito do já mencionado ideal de arte adotado por Ricardo Reis que, ao contrário de um Nietzsche e da própria Sophia, levam-no a considerar inferior tudo o que está sob o signo de Dioniso:

Sentir intensamente a beleza da arte grega é não compreender o que é a arte grega. A arte grega não é para se sentir intensamente. É puramente inteligente e □⁷⁶. O elemento a que hoje chamam dionisíaco da arte grega é um elemento inferior, é o que está, dominado e dirigido, dentro da arte «apolínea» (REIS, 2003, p. 171-172, ênfase minha).

Como já visto, para Reis tudo o que tenha por base o primado da emoção deve ser rejeitado por ser considerado demasiadamente impreciso pelo poeta, uma vez que a intensidade emotiva funciona como uma espécie de ruído que impede a verdadeira fruição do produto artístico. Referindo-se ao “elemento a que hoje chamam dionisíaco”, muito provavelmente Reis se refere à *Origem da tragédia*, de Nietzsche, filósofo pelo qual, como já visto, o poeta nutre declarada antipatia. Em vista disso, ao afirmar que o homem não deve “sentir intensamente” a arte grega, Reis parece criticar diretamente o pensamento nietzschiano que enfatiza a força e a profundidade da experiência dionisíaca, a exemplo da passagem a seguir em que Nietzsche escreve:

Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à “Alegria” e se não se refreia a força de imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam no pó, então é possível acercar-se do dionisíaco. Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, *ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem*. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. A argila mais nobre, a mais preciosa pedra de mármore é aqui amassada e moldada e, aos golpes de cinzel do artista dionisíaco dos mundos, ressoa o chamado dos mistérios eleusinos: “Vós vos prosternais, milhões de seres? Pressentes tu o Criador, ó mundo?” (NIETZSCHE, 1992, p. 31, ênfase minha).

⁷⁶ Símbolo indicativo de lacuna na edição crítica.

Esse distanciamento de tudo o que signifique um envolvimento emocional para além dos limites estabelecidos pela racionalidade é o que, conforme visto, leva Reis a rejeitar a força e a plena realização do erotismo que algumas de suas odes permitem antever. Exemplo claro dessa tentativa de domar os impulsos pode ser encontrado em uma ode dirigida a Cloe, sobretudo se levarmos em conta sua variante. Registradas na edição crítica de Manuela Parreira da Silva com os números 64 e 64a, respectivamente, eis o que dizem os poemas, postos lado a lado para facilitar a comparação:

64

De amore suo

Folha após folha nem caem,
 Cloe, as folhas todas.
 Nem antes que para elas, para nós
 Que sabemos que morrem
 Assim, Cloe, assim,
 Antes que os próprios corpos, que empregamos
 No amor, *ele* envelhece;
 E nós, diversos, somos, inda jovens,
 Uma memória mútua.
Ah, se não hemos que ser mais que este
Saber do que ora fomos,
Ponhamos ao amor haver toda a vida,
 Como se, findo o beijo
 Único, sobre nós ruísse a súbita
 Mole do total mundo (REIS, 2007, p. 1333-134, ênfase minha).

64a

A folha insciente, antes que própria morra
 Para nós morre, Cloe,
 Para nós, que sabemos que ela morre,
 Assim, Cloe, assim
 Antes que os próprios corpos, que empregamos
 No amor, *ela* envelhece.
 Assim, diversos, somos, inda jovens,
 Só a mútua lembrança.
 Ah, se o que somos é sempre isto, e apenas
 Uma hora é o que somos,
Com tal excesso e fúria em cada amplexo
A hausta vida ponhamos,
Que a memória haja vida; e nos beijemos
 Como se, findo o beijo
 Único, houvesse de ruir a súbita
 Mole do total mundo (REIS, 2007, p. 309, ênfase minha).

Antes do comentário, registre-se que a edição crítica apresenta ainda outras variantes dos mesmos versos. Não sendo, porém, o objetivo, aqui, de fazer uma crítica detalhada sobre o processo de composição dos poemas, basta que se perceba a visível diferença entre os versos destacados: “Ponhamos ao amor haver toda a vida”, no caso da primeira, e “Com tal excesso e *fúria* em cada amplexo/ A hausta vida ponhamos”, no da variante. Independentemente de qual tenha sido a versão final, e os critérios – sempre subjetivos – que levaram o editor a escolher uma versão em detrimento da outra, o fato é que, sem que haja uma radical mudança de contexto – nas duas o poeta fala da brevidade da vida e da necessidade de aproveitar a juventude enquanto os corpos são jovens, antes que venha a morte inevitável – há uma significativa mudança de sentido operada pela supressão dos termos “excesso e *fúria*” na versão definitiva.

Uma vez que a maior parte das odes de Ricardo Reis ficou por ser revisada e organizada, não é possível saber qual das versões deixadas por Pessoa seria, de fato, a permanente – e menos ainda se o demiurgo optaria por uma única versão. No entanto, o simples fato de ter deixado escrita a variante já serve como indicativo de que nem tudo parece ser disciplina e comedimento apolíneos na poesia do heterônimo, pois “excesso e fúria” em termos amorosos parecem ser vocábulos que se coadunam melhor ao comportamento dionisíaco, o que, por si só, já revela mais um ponto de tensão na visão de mundo do heterônimo.

Ademais, é igualmente sintomática a troca de gênero nos versos, “No amor *e*le envelhece” (64) e “No amor *ela* envelhece” (64a). No primeiro caso, o pronome “ele” se refere a amor: “[*O amor envelhece*] Antes que os próprios corpos, que empregamos/ no amor”. Na variante, “ela” diz respeito à “folha insciente”: “[*A folha insciente envelhece*] Antes que os próprios corpos, que empregamos/ no amor”. A alteração, embora sutil, indica uma expressiva mudança na medida de tempo utilizada para ilustrar a necessidade de urgência da entrega amorosa.

Na versão definitiva, o amor é comparado ao envelhecimento do corpo. Na variante, é comparado ao envelhecimento de uma folha. E embora a existência humana seja igualmente efêmera, o é, no entanto, menos do que uma simples ramagem, de modo que o amor comparado ao tempo da existência do homem adquire um caráter menos urgente se visto em relação à da folha. No caso da comparação com esta última, esse tempo se reduz drasticamente, havendo, por isso, a necessidade de que, no amor, sejam empregados “excesso e fúria” em cada amplexo (abraço) da hausta (consumada) vida.

Essa lógica da negação ricardiana, mal disfarçada em um profundo desejo de fruição mais vigoroso, não passou incólume pela leitura de Sophia. Assumindo a voz de Reis na falada homenagem, os dois últimos poemas da seção retomam – e enfrentam – justamente essa perspectiva do amor latente e pulsante:

VI

Irmão do que escrevi
 Distante me desejo
 Como quem ante o quadro
 Pra melhor ver recua.
 Mas tu, Neera, impões
 Leis que não são as minhas.
 Teus pés batem a dança
 De sombra e desmesura

Em frente da varanda
 Fugidia cintilas
 Longas mãos brancos pulsos
 Torcem os teus cabelos
 Quando irrompe da noite
 Tua face de toira
 E acordas as imagens
 Mais antigas que os deuses (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 44).

No primeiro verso, Sophia retoma a perspectiva de distanciamento do heterônimo em relação aos sentimentos e emoções, lembrando bem a ideia defendida por Reis de que “Um poema é a projecção de uma ideia em palavras através da emoção. *A emoção não é a base da poesia*: é tão somente o meio de que a ideia se serve para se reduzir a palavras” (REIS, 2007, p. 207).

Na leitura de Sophia, Reis aparece em um duplo movimento em relação à escrita: em primeiro lugar, o poeta se afirma “irmão do que escreveu”, isto é, apresenta-se como alguém que se aproxima do ideal professado na escrita. Logo na sequência, entretanto, o eu-lírico se afasta dessas emoções projetadas no poema, a fim de “melhor ver”. Conhecedora da postura ricardiana em face aos sentimentos – sobretudo, neste caso, no que diz respeito ao amor – Sophia sabe que praticamente todas as proposições feitas pelo heterônimo a suas interlocutoras acabam por se anular mediante o horror da finitude, a exemplo dos poemas em que Reis afirma:

[...]
 Lembremo-nos, Neera,
 De um dia ter passado
 Sem nos termos amado... (REIS, 2007, p. 51).

[...]
 Hoje, Neera, não nos escondamos,
 Nada nos falta, porque nada somos.
 Não esperamos nada
 E temos frio ao sol [...] (REIS, 2007, p. 52).

Cedo vem sempre, Cloe, o inverno, e a dor.
 É sempre prematuro, inda que o spere
 Nosso hábito, o esfriar
 Do desejo que houve [...] (REIS, 2007, p. 110).

[...]
 Nesta hora, Lídia ou Neera ou Cloe,
 Qualquer de vós me é estranha, [...] (REIS, 2007, p. 157).

[...]
 Ah, Lídia, as vestes do gozar omite,
 Que o gozo é um, se é gozo, nem o damos
 Aos outros como prémio
 De nos verem gozando [...] (REIS, 2007, p. 158).

[...]
 Não desejemos, Lídia, nesta hora
 Mais sol do que ela, nem mais alta brisa
 Que a que é pequena e existe (REIS, 2007, p. 180) etc.

Para ilustrar sua própria visão desse distanciamento, Sophia retoma o tema da negação amorosa, trazendo à baila a figura de Neera. Diferente, porém, das musas como se configuram na obra de Reis, essa Neera de Sophia não permanece sempre passiva diante do afastamento do poeta, mas consegue, ao contrário, impor-se aos seus constantes recuos – “Mas tu, Neera, impões/ Leis que não são as minhas”. Assim, dançando e batendo os pés em uma “dança/ De sombra e desmesura”, a sensualidade dos movimentos “Longas mãos brancos pulsos/ Torcem os teus cabelos”, aliada à pulsão fremente da “face de toira”, irrompendo da noite, termina por acordar “as imagens/ Mais antigas que os deuses”.

Quais são essas imagens, a poeta não explica imediatamente, mas a leitura do poema seguinte serve para dirimir quaisquer dúvidas:

VII

Eros, Neera, *sacudiu* os seus
 Cabelos sobre a testa larga e baixa
Eros-Neera-Antinoos
Irrompe no terraço.
 Palmeiras nas ruínas de Palmira.
 Eros poisou seu rosto no teu ombro,
Eros soltou as feras
Do halali, Neera (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 45).

Como uma espécie de continuidade do poema anterior, no último texto da “Homenagem”, Sophia evoca a figura de Eros e imediatamente o relaciona com o sacudir dos cabelos antevisto na já aludida dança de Neera. Assim evocado, esse Eros nada tem a ver com a representação renascentista do deus menino, cujas faces rosadas e delicadas lembram a de uma figura angelical. No caso deste poema, desde o princípio, Eros é um deus que sacode – expressão largamente empregada por Homero para caracterizar força, como é o caso de Poseidon, por exemplo – “Posido, que os muros da terra sacode” (HOMERO, 2015a, *Ilíada*, p. 206); “Posido, que a terra sacode” (HOMERO, 2015b, *Odisseia*, p. 142); “Posídon, grande deus, abalador da terra e do mar imenso” (HOMERO, 2010, p. 508). Ou seja, trata-se de um tipo de amor

violento e abalador e não de um sentimento débil e fleumático que, no mais das vezes, anula-se antes de se realizar, como o que aparece em Ricardo Reis.

Outra característica importante desse Eros é “a testa larga e baixa”, imagem utilizada por Sophia quase sempre para se referir à figura do touro ou à potência taurina, como o Antinoos de Delphos:

Tua face taurina tua testa baixa
Teus cabelos em anel que sacudias como crina (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 35, ênfase minha).

O jovem olimpiano:

Os seus largos ombros as ancas estreitas
A sua força esguia espessa e baloiçada
E a sua testa baixa de novilho (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 60, ênfase minha).

Ou ainda o homem enamorado pela jovem criada Laura, a mesma que lhe ensinou a Nau Catrineta:

E o rosto loiro de Laura aflora na janela desencontrada
E o apaixonado de testa obstinada como a de um toiro
Em vão a procura onde ela nunca está (ANDRESEN, 2016, *O Búzio de Cós e outros poemas*, p. 111, ênfase minha).

Em todos os casos, trata-se da representação da ideia de força e fogueira, que podem ser associadas ao desencadeamento sem freio da violência dionisíaca, pois o próprio Dioniso, conforme visto, é caracterizado pelos traços do touro. Além do mais, na mitologia grega, os touros indômitos “São animais consagrados a Posêidon, deus dos oceanos e das tempestades, [e] a Dioniso, deus da virilidade fecunda” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 891, ênfase minha).

No caso do poema em que assume a voz de Reis, ao retomar uma das interlocutoras do poeta, Sophia funde a ela não apenas a figura de Eros, mas também a de Antinoos – já estudado no capítulo sobre Apolo – que, para além da característica taurina, e do já mencionado “complexo de luz e sombra, de desejo e risco” de que fala Maria Tavares, é também um símbolo “em que se destacam os já assinalados atributos do touro, do cavalo e também da vinha, *recorrente e antigo símbolo erótico*” (TAVARES, 2015, p. 42), como no poema:

ANTINOOS

Sob o peso nocturno dos cabelos
 Ou sob a lua diurna do teu ombro
 Procurei a ordem intacta do mundo
 A palavra não ouvida

Longamente sob o fogo ou sob o vidro
 Procurei no teu rosto
 A revelação dos deuses que não sei

Porém passaste através de mim
 Como passamos através da sombra (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 85).

Tal postura, principalmente no que se refere ao sentimento amoroso ricardiano reinterpretado por Sophia, advém de uma visão muito particular da poeta em relação à dialética vivido/não vivido. Partidária da “positividade original” (LOURENÇO, 1975, p. 2) que lhe atribui Eduardo Lourenço, Sophia não aceita a renúncia pela renúncia, sobretudo no que diz respeito à vida em si, pois, conforme explica em entrevista,

as coisas com que a gente está também têm de ser correctamente vividas, não estão aqui por acaso, *também são o Destino*, também são uma verdade que nos é proposta. A fonte, a floresta ou seja o que for, não podem ser deitadas fora, têm um sentido (ANDRESEN, 1989b, p. 13).

Se as “coisas” têm para a poeta um valor tão significativo, o que dizer de sentimentos tão intensos e importantes como o amor, aqui representado como uma potência primordial em vias de extravasar toda a sua força? Além do mais, Eros é também um dos deuses primitivos, junto com Caos, Terra e Tártaro, conforme relata Hesíodo:

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
 Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
 dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
 e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
 e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
 solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
 ele doma no peito o espírito e a prudente vontade (HESÍODO, 1995, p. 91,
 ênfase minha).

No caso do poema “VII” da “Homenagem”, dentre as múltiplas interpretações do mito⁷⁷, essa parece ser a escolhida por Sophia. Retomando a imagem da

⁷⁷ Sobre uma visão geral do mito, consultar o verbete “Eros” In: GRIMAL, Pierre. Dicionário da Mitologia Grega e Romana. Tradução de Victor Jabouille. 5ª edição. São Paulo: Bertrand Brasil, 2005. pp. 148-149.

“palmeira”, no meio das ruínas da cidade síria de Palmira – “Palmeiras nas ruínas de Palmira” – na qual os antigos deuses romanos eram venerados ao lado de outras divindades de origem oriental, Sophia enfatiza a ideia da vitalidade capaz de sobreviver em meio ao caos e à destruição. É nesse espaço que Eros se aproxima de Neera e solta o simbólico grito de caça – “Eros soltou as feras/ Do *halali*⁷⁸” – que, na antiga arte venatória⁷⁹, anunciava a rendição da presa, em geral um cervo ou equivalente.

Sob essa ótica, Sophia inverte a lógica do monólogo ricardiano e, no lugar de recusar, afirma a libertação da fúria do desejo sexual, que tanto podem prender quanto dilacerar⁸⁰.

É sob essa perspectiva ainda que, conforme explica Maria Tavares, esse poema, juntamente com “Antinoos” e “Antinoos de Delphos”, faz parte das composições de *Dual* nas quais “o sentimento de assombro se manifesta sob uma luz que não é serena mas violenta, carregada de lucidez e fúria, em que o deslumbramento, a fixação da beleza, surgem [...] a par e em conluio com as faces de ameaça e da perda” (TAVARES, 2015, p. 43).

Nesse sentido, ao assumir a voz ricardiana para reinterpretar um *tópos* bastante presente na poética do heterônimo – mas constantemente recalcado pelo próprio poeta – Sophia aborda o tema como que para pôr em xeque a fria e disciplinada prisão de negativismo na qual Reis encerrou a si mesmo, a qual, antes de libertá-lo, torna ainda mais evidente o isolamento do sujeito.

E embora o neoclássico insista na moderação dos prazeres e mesmo na abdicação completa das paixões, a frequência com que igualmente concita o gozo não faz esquecer nele um poeta que, no fundo, angustia-se profundamente em face dessa não concretização, como se lê no poema “Sob estas árvores ou aquelas árvores”:

Sob estas árvores ou aquelas árvores
Conduzi a dança,

⁷⁸ Segundo Antônio Houaiss, *halali* significa ainda o “som forte dos latidos da matilha que expressa a satisfação dos cães por estarem prestes a abocanhar a caça” (HOUAISS, 2001, não paginado).

⁷⁹ Composições nas quais o personagem é um caçador.

⁸⁰ Logicamente, embora essa inversão diga respeito apenas à atitude alheia e não propriamente à do eu-lírico, apenas o fato de Sophia trazer à baila a incompatibilidade entre a perspectiva do “Irmão do que escrevi/ Distante me desejo/ Como quem ante o quadro/ Pra melhor ver recua” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 44) – anteriormente referido – e a atitude da interlocutora, já serve para revelar um dado importante que confere materialidade a essa Neera, que na poesia de Reis restringe-se a ser um nome evocado.

Conduzi a dança, ninfas singelas
Até ao amplo gozo
 Que tomais da vida. Conduzi a dança
 E sê quasi humanas
 Com o vosso gozo derramado em ritmos
 Em ritmos solenes
 Que a vossa alegria torna maliciosos
 Para nossa triste
 Vida que não sabe sob as mesmas árvores
 Conduzir a dança... (REIS, 2007, p. 252, ênfase minha).

Dirigindo-se às ninfas – e não há nenhum motivo para imaginar que sejam figuras distintas das evocações anteriores – a proposição aqui é de que a dança seja levada a cabo até propiciar o “amplo gozo”, cuja adjetivação imediatamente afasta o poeta da moderação epicurista e permite antever o desejo de fruição intensa e profunda dos prazeres. Entretanto, porque é verdadeiramente incapaz de se entregar por completo a qualquer tipo de desejo, Reis imediatamente impõe limites à própria proposição, pois que o gozo é derramado em “ritmos solenes”. E igualmente porque há o desejo, mas pouca iniciativa para concretizá-lo, o poema termina com uma melancólica observação de que toda a alegria proporcionada por essa dança, embora maliciosa, contrasta com a tristeza daqueles que apenas se limitam a observar, porque não sabem – e pouco fazem para saber – como conduzi-la.

4.12 “A palavra alada impessoal”

Como último ponto a ser analisado sob a perspectiva dionisíaca presente em Reis e Sophia, está o tema da despersonalização, uma vez que o próprio Dioniso passou pela experiência de se transformar e dividir conforme se sabe pelo mito do Dioniso-Zagreu. Sob essa ótica, segundo explica J. Guinsburg, o próprio teatro grego, lugar máximo do plurideísmo identitário manifestado por meio da representação, “parece ter sido concebido originalmente para a apresentação de coros ditirâmbicos em honra de Dionísio” (GUINSBURG, 1992, p. 149), conforme se lê na *Poética* de Aristóteles, na qual o filósofo afirma que a tragédia nasceu “*dos solistas do ditirambo*” (ARISTÓTELES, 2003, p. 108, ênfase minha). Sobre esse aspecto, conforme esclarece Eudoro de Sousa, embora a argumentação das tragédias demonstre que não é necessariamente o mito dionisíaco a substância do poema trágico, e sim a lenda heroica, sua origem no ditirambo dedicado ao deus, referida de modo expresso por Aristóteles, “bem condiz com as demais circunstâncias da representação e,

designadamente, com o facto de se realizarem os concursos dramáticos por ocasião dos festivais que os atenienses dedicavam a Dioniso” (DE SOUSA, 2003, p. 52).

A esse respeito, Sophia também dá seu parecer ao ser questionada, em entrevista, se achava que a sua visão da Grécia era muito mais apolínea do que dionisiaca: “Não acho. A despersonalização, por exemplo, é um elemento dionisiaco e não apolíneo. Por isso é que Dionísio é o deus do Teatro e da Máscara” (ANDRESEN, 1989a, p. 54). Tema bastante debatido, a problemática da despersonalização é um assunto que ao mesmo tempo em que aproxima Sophia de Ricardo Reis – e de Fernando Pessoa como um todo – paradoxalmente, também a afasta pelo modo como concebe o apagamento do eu criador em favor da criação.

Inicialmente, o ponto de contato reside na ideia de que a poesia não deve ser confessional, pelo que a despersonalização se faz necessária: “Acho que não há arte sem despersonalização. Falar de si próprio é qualquer coisa que se faz enquanto se está à espera num consultório. É conversa de vizinhas” (ANDRESEN, 1989a, p. 54). A fim de eliminar da arte o que compreende por “resquício de fofoca”, isto é, quando o eu criador termina por falar demasiadamente de si mesmo, Sophia defende a visão segundo a qual “A arte é a experiência a que se tirou o experiente: tirou-se o eu e ficou só a experiência em si própria” (ANDRESEN, 1989a, p. 54).

Essa perspectiva, bastante próxima da proposta defendida por T.S. Eliot para quem “O progresso de um artista reside num contínuo autossacrifício, numa extinção contínua da personalidade” (ELIOT, 1962, p. 27) e que, como se sabe, Fernando Pessoa levará ao extremo, aparece ilustrada de forma bastante clara no poema “Epidauro 62”, a propósito do qual Sophia comenta uma importante experiência vivida no famoso teatro, quando da viagem feita à Grécia em 1963⁸¹, mas que só aparecerá em obra mais de vinte anos depois, no livro *Ilhas*, de 1989⁸²:

EPIDAURO 62

Oiço a voz subir os últimos degraus

⁸¹ A respeito da confusão das datas, comenta Maria Tavares: “No título, Sophia inscreveu o ano de 1962. Percebe-se que a distância temporal (*Ilhas* foi publicado em 1989) face ao momento vivenciado em Epidauro tenha produzido o lapso, no recurso à memória, quando da titulação do poema. Com efeito, esta viagem à Grécia ocorreu em Setembro de 1963, como se comprova em vários escritos como o Diário de viagem ou a correspondência enviada por Sophia a amigos e familiares (TAVARES, 2015, p. 21).

⁸² Há entre o poema apresentado na *Arte poética V* e o poema publicado em *Ilhas* uma ligeira variante no primeiro verso, que cumpre salientar: “A voz sobe os últimos degraus/ Oiço a palavra alada impessoal/ Que reconheço por não ser já minha” (ANDRESEN, 2015, p. 898).

Oiço a palavra alada impessoal
Que reconheço por não ser já minha (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 31, ênfase minha).

Conforme conta em texto lido na Sorbonne, em Paris, em Dezembro de 1988, por ocasião do encontro intitulado *Les Belles Étrangères*, aproveitando o sossego proporcionado pela hora do almoço, momento em que os turistas deixaram o local vazio, Sophia se colocou no centro do teatro e disse em voz alta um poema. Então, conforme relata: “ouvi, no instante seguinte, lá no alto, a minha própria voz, livre, desligada de mim” (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 898). Esse poema, resultado de um “momento de exaltação”, segundo Maria Tavares, coincide com a “ideia do poeta inspirado, o «habitado» por uma voz intemporal e que o transcende, uma voz ela mesma visionária” (TAVARES, 2015, p. 20).

Pela própria simbologia do lugar, esse grito, proferido em meio a um dos mais famosos teatros gregos da antiguidade, adquire também um efeito de catarse, posto que serve como um modo de purgação e enfrentamento da corruptora e terrífica figura do Minotauro:

EPIDAURO

O cardo floresce na claridade do dia. Na doçura do dia se abre o figo. Eis o país do exterior onde cada coisa é:

trazida à luz
trazida à liberdade da luz
trazida ao espanto da luz

Eis-me vestida de sol e de silêncio. Gritei para destruir o Minotauro e o palácio. Gritei para destruir a sombra azul do Minotauro. Porque ele é insaciável. Ele come dia após dia os anos da nossa vida. Bebe o sacrifício sangrento dos nossos dias. Come o sabor do nosso pão a nossa alegria do mar. Pode ser que tome a forma de um polvo como nos vasos de Cnossos. Então dirá que é o abismo do mar e a multiplicidade do real. Então dirá que é duplo. Que pode tornar-se pedra com a pedra alga com a alga. Que pode dobrar-se que pode desdobrar-se. Que os seus braços rodeiam. Que é circular. Mas de súbito verás que é um homem que traz em si próprio a violência do toiro. Só poderás ser liberta aqui na manhã d'Epidauro. Onde o ar toca o teu rosto para te reconhecer e a doçura da luz te parece imortal. A tua voz subirá sozinha as escadas de pedra pálida. E ao teu encontro regressará a teoria ordenada das sílabas — portadoras limpas da serenidade (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 83, ênfase minha).

Como é própria da multiplicidade e do despojamento de si mesma descrito em “Epidauro 62”, igualmente em “Epidauro”, Sophia trabalha com uma interessante polifonia, que vai se desdobrando em diferentes pessoas do discurso. Inicialmente, a

poeta usa a terceira pessoa para descrever o florescimento da claridade e o abrir do figo nessa Grécia, “país do exterior onde cada coisa é”. Depois o breve poema dentro do poema – “trazida à luz/ trazida à liberdade da luz/ trazida ao espanto da luz – que reforça ainda mais o caráter luminoso dessa paisagem, a poeta se vale da primeira pessoa para se apresentar – “Eis-me vestida de sol e de silêncio” – e para descrever a finalidade do grito proferido contra o Minotauro. Símbolo da violência “insaciável”, inicialmente, o monstro parece invencível, já que se manifesta em todas as esferas da vida – devorando desde os dias até o sabor do pão.

Entretanto, uma vez enfrentada, a criatura termina por revelar que, no fim, não passa de “um homem que traz em si próprio a violência do toiro” e que, portanto, pode ser derrotado. Para isso, porém, é necessário que se esteja no lugar e na hora certa, no caso, “na manhã d’Epidauro”, não apenas porque esse teatro – lugar dionisíaco por excelência – é um lugar de claridade, cuja “doçura da luz te parece imortal”, como também permite que o eu se multiplique e, a partir dessa divisão, torne a se encontrar à “teoria ordenada das sílabas – portadoras limpas da serenidade”, ou seja, à unidade primordial que só a palavra pode oferecer. Dito de outro modo, ao partir da experiência, o indivíduo se desprende dela e passa a enxergá-la em termos de um distanciamento poético, afastando-se da “teoria”, regressa a ela, uma vez que todo pensamento teórico não deixa de ser, ele também, uma ordenação.

Eis, portanto, o paradoxo do jogo reconhecido por Sophia: é preciso se libertar das amarras impostas ao eu pelo próprio eu e, ao mesmo tempo, reconhecer a necessidade de uma disposição metódica e atenta que permita captar a essência das coisas – ainda que elas sejam negativas, pois só assim é que elas podem ser purificadas.

E porque, para Sophia, um poema pode ser tanto de convocação quanto de esconjuro – “Penso que há dois tipos de poemas: os de convocação, que representam a coisa para a chamar junto de nós; e os de esconjuro, que, pelo contrário, são feitos para nos libertar de uma coisa qualquer” (ANDRESEN, 1990, não paginado) – ao mesmo tempo em que aproxima, a arte também tem o poder de afastar o que quer que se entenda por ameaça. Não se trata, portanto, de recusar a negatividade, mas de enfrentá-la munida da consciência de que há um fio que permite tatear um caminho em meio à sombra do Caos:

Tudo me é uma dança em que procuro

A posição ideal,
 Seguindo o fio dum sonhar obscuro
 Onde invento o real.

À minha volta sinto naufragar
 Tantos gestos perdidos
 Mas a alma, dispersa nos sentidos,
 Sobe os degraus do ar...(ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 47).

Porque tem “uma grande confiança na realidade” (ANDRESEN, 1989a, p. 56) e porque, para ela “o poema é o selo da aliança do homem com as coisas” (ANDRESEN, 1960, p. 54), o modo como Sophia concebe a despersonalização é, em certa medida, bastante diverso do de Pessoa:

Pessoa entendeu essa despersonalização como uma excomunhão da vida. E isso era para mim inaceitável. Fundamentalmente, é isso que diz o meu poema. É uma tentativa de fazer sair Pessoa da sua excomunhão, porque penso que a poesia é uma comunhão ainda mais funda com a vida, não é um exílio, não é uma negação da vida. Não posso aceitar que se escreva porque não se vive. Escrever é viver ainda de um modo mais total. Essa negatividade que há em Pessoa é que eu nunca aceitei (ANDRESEN, 1989a, p. 56-57).

Traços distintivos dessa perspectiva entre Sophia e Pessoa podem ser encontrados no próprio modo como a poeta retrabalha a visão a dos deuses e do destino ao assumir a voz de Ricardo Reis. Com efeito, no segundo poema da “Homenagem”, retomando a figura de Lídia, Sophia-Reis canta o seguinte:

II

Escuta, Lídia, como os dias correm
 Fingidamente imóveis,
 E à sombra de folhagens e palavras
 Os deuses transparecem
 Como para beber o sangue oculto
 Que nos tornou atentos (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 40, ênfase minha).

Além do evidente diálogo intertextual com Lídia, o que, de início, aproxima Sophia do Ricardo Reis pessoano é a aguda consciência de que o tempo sempre passa. Mas porque “os dias correm /fingidamente imóveis”, é possível que, por vezes, o homem se deixe enganar e não se aperceba do que verdadeiramente significa essa passagem. Daí a necessidade de saber “escutar”, a fim de que se tenha a devida dimensão de finitude inerente a esse correr dos dias. Obviamente, no caso de Reis, tal conselho seria perfeitamente dispensável, uma vez que a poesia do heterônimo é essencialmente tempo, “não como algo que passa diante de nós e sim como *algo que*

se torna nós mesmos” (PAZ, 1996, p. 216, ênfase minha), conforme comenta Octávio Paz. Para Sophia, entretanto, na medida em que se escuta, é possível perceber não apenas esse fluir inexorável, mas também o murmúrio que revela a existência dos deuses. Curiosamente, tais divindades não habitam apenas a paisagem – “à sombra de folhagens” – mas também *as palavras*, pois é por meio delas que o poema tem o poder de evocar e invocar.

Sabedora, porém, de que os deuses podem ser tão terríveis quanto luminosos – “Sombrios deuses/ Senhores do medo antigo” (ANDRESEN, 2015, *Navegações*, p. 54), o Reis de Sophia alerta para o fato de que os deuses que habitam à sombra de folhagens e palavras são divindades perigosas, que apenas se manifestam “Como para beber o sangue oculto/ Que nos tornou atentos”, isto é, para sugarem a força vital dos homens, força esta que lhes permite perceberem atentamente o que se esconde no próprio real, o que, em última análise, significa que essas divindades sombrias agem no sentido de não permitirem que o homem possa perceber a existência dos próprios deuses.

Por outro lado, essas mesmas palavras que abrigam a existência dos deuses, no quarto poema da mesma seção, aparecem também como um lugar de inscrição da presença do humano, conforme se lê:

IV

Falamos junto à luz. Lá fora a noite
Imóvel brilha sobre o mar parado.
À sombra das palavras o teu rosto
Em mim se inscreve como se durasse (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 41, ênfase minha).

Diferentemente do que, em geral, afirma o heterônimo, aqui o que permanece não é o sentimento de finitude – embora ele jamais seja completamente esquecido – mas, sim, o rosto do outro, ou seja, a lembrança do que existe ou existiu e não apenas o pesar antecipado, ou não, da sua perda, como em Ricardo Reis:

Neera, passeemos juntos
Só para nos lembrarmos disto...
Depois quando envelhecermos
E nem os Deuses puderem
Dar cor às nossas faces
E mocidade aos nossos colos,

Lembre-mo-nos, à lareira,

Cheinhos de pesar
 O ser quebrado o fio,
Lembremo-nos, Neera,
De um dia ter passado
Sem nos termos amado... (REIS, 2007, p. 51, ênfase minha).

Note-se que, ao contrário de Reis, Sophia não fala da impossibilidade de amar, mas da lembrança da existência do outro, uma vez que, para ela, ao contrário do neoclássico pessoano, a passagem do tempo não é um fator de anulação do sentimento amoroso. Assim sendo, o conselho, no quinto dos poemas da seção, não poderia ser outro, senão:

V

Faz da tua vida em frente à luz
 Um lícido terraço exacto e branco,
 Docemente cortado
 Pelo rio das noites.
 Alheio o passo em tão perdida estrada
Vive, sem seres ele, o teu destino.
Inflexível assiste
À tua própria ausência (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 52, ênfase minha).

Nesse poema, percebe-se que Sophia afirma o caractere ricardiano segundo o qual a vida deve ser pautada por um ideal de lucidez e claridade, pois, na visão do heterônimo,

Aquele a quem uma vez os deuses concederam que visse a verdade das coisas na sua simplicidade irremediável não precisa senão da *lucidez do espírito e da firmeza e insensibilidade do coração*, incapaz que se torna de se comprazer nas saturnálias do humanitarismo e da vida moderna (REIS, 2003, p. 162, ênfase minha).

Entretanto, em oposição a ele, a poeta não crê na necessidade de que o homem se ausente da vida porque a vida se ausenta do homem, e tampouco que o homem se acabe ainda em vida porque o destino da vida é se acabar. Sob essa perspectiva, conforme comenta Carlos Reis, quando Sophia escreve os sete poemas da “Homenagem”, a questão da originalidade dá lugar a uma dupla consagração: “a do estilo e cosmovisão de Reis e a do texto literário como prática inderrogavelmente intertextual” (REIS, 1995, p. 190), o que, por sua vez, permite a possibilidade de um percurso que se pode inverter:

não se trata apenas de lermos no texto mais recente a projeção intertextual do texto que o antecede; em leituras actuais, esse texto mais antigo será de certa forma **reconstituído**, sob o signo da memória intertextual que sobre ele age **retroactivamente**, a partir e em função do texto mais recente, em que ele ecoa (REIS, 1995, p. 190, ênfase do autor).

Em virtude desse embate com Pessoa, Sophia não escreveu em *Dual* apenas os poemas com que confronta o heterônimo das odes, mas também “Em Hydra, Evocando Fernando Pessoa” (*Dual*), texto no qual a poeta se mede diretamente com o demiurgo⁸³, em primeiro lugar, aproximando-se dele e reconhecendo sua ausência de si mesmo, desdobrada em várias máscaras:

EM HYDRA, EVOcando
FERNANDO PESSOA

[...]
Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto
Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto de uma ilha grega

Murmurei o teu nome
O teu ambíguo nome

Invoquei a tua sombra transparente e solene
Como esguia mastreação de veleiro
E acreditei firmemente que tu vias a manhã
Porque a tua alma foi visual até aos ossos
Impessoal até aos ossos
Segundo a lei de máscara do teu nome

Odysseus — Persona [...] (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 66, ênfase minha).

Nesse cenário claro e luminoso, Sophia ritualmente invoca aquele que viveu sempre projetando inúmeras sombras de si mesmo – “A tua sombra cruza o ângulo da praça/ (Trémula incerta impossessiva alheia/ E como escrita de lápis leve e baça)” (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p.44). Como nos poemas de conjuro de que fala, Sophia traz para perto aquele que, em nome da própria arte, distanciou-se de si mesmo e, na visão da poeta, anulou-se:

E, se quiser, eu pertenço a uma geração que vem depois do Fernando Pessoa e que de certa forma não aceita essa... essa teologia do nada, e há uma tentativa de um certo regresso à inteireza. Eu escrevi muito sobre Fernando Pessoa porque justamente essa capacidade de não ser ninguém me faz uma certa angústia. Porque a morte não é só decomposição... também

⁸³ Na realidade, há uma série de poemas nos quais Sophia evoca explícita e diretamente a figura de Fernando Pessoa – conforme apontado no capítulo introdutório. Como, entretanto, a análise aprofundada desse enfrentamento com o ortônimo foge ao escopo deste trabalho, limito-me aos exemplos escolhidos a título de ilustração da problemática da despersonalização.

pode ser perda de identidade. Fernando Pessoa perde a identidade em vida, vive uma perda de identidade. Ele vive com isso, percebe? É como se a vida fosse qualquer coisa que existia mas não era para ser a dele, percebe? (ANDRESEN, 1982, p. 5).

E porque sempre considerou inaceitável o fato de Pessoa ter colocado a escrita como a grande prioridade de sua existência, o que chamou de “aquela forma de viver do Pessoa” (ANDRESEN, 1989b, p. 13), Sophia volta a evocá-lo – e invocá-lo – no livro seguinte (*O nome das coisas*), no longo poema “Cíclades”, que funciona, ao mesmo tempo, como um texto de invocação e de esconjuro:

CÍCLADES

(*evocando Fernando Pessoa*)

A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença
O teu nome emerge como se aqui
O negativo que foste de ti se revelasse

Viveste no avesso
Viajante incessante do inverso
Isento de ti próprio
Viúvo de ti próprio
Em Lisboa cenário da vida
E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria
O empregado competente de uma casa comercial
O frequentador irónico delicado e cortês dos cafés da Baixa
O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo

(Onde ainda no mármore das mesas
Buscamos o rastro frio das tuas mãos
— O imperceptível dedilhar das tuas mãos)

Esquartejado pelas fúrias do não-vivido
À margem de ti dos outros e da vida
Mantiveste em dia os teus cadernos todos
Com meticulosa exactidão desenhaste os mapas
Das múltiplas navegações da tua ausência —
Aquilo que não foi nem foste ficou dito
Como ilha surgida a barlavento
Com prumos sondas astrolábios bússolas
Procedeste ao levantamento do desterro

Nasceste depois
E alguém gastara em si toda a verdade
O caminho da Índia já fora descoberto
Dos deuses só restava
O incerto perpassar
No murmúrio e no cheiro das paisagens
E tinhas muitos rostos
Para que não sendo ninguém dissesses tudo
Viajavas no avesso no inverso no adverso

Porém obstinada eu invoco — ó dividido —
O instante que te unisse

E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste

Estes são os arquipélagos que derivam ao longo do teu rosto
Estes são os rápidos golfinhos da tua alegria
Que os deuses não te deram nem quiseste

Este é o país onde a carne das estátuas como choupos estremece
Atravessada pelo respirar leve da luz
Aqui brilha o azul-respiração das coisas
Nas praias onde há um espelho voltado para o mar
Aqui o enigma que me interroga desde sempre
É mais nu e veemente e por isso te invoco:
«Porque foram quebrados os teus gestos?
Quem te cercou de muros e de abismos?
Quem derramou no chão os teus segredos?»

Invoco-te como se chegasses neste barco
E poisasses os teus pés nas ilhas
E a sua excessiva proximidade te invadisse
Como um rosto amado debruçado sobre ti
No estio deste lugar chamo por ti
Que hibernaste a própria vida como o animal na estação adversa
Que te quiseste distante como quem ante o quadro pra melhor ver recua
E quiseste a distância que sofreste

Chamo por ti — reúno os destroços as ruínas os pedaços —
Porque o mundo estalou como pedreira
E no chão rolam capitéis e braços
Colunas divididas estilhaços
E da ânfora resta o espalhamento de cacos
Perante os quais os deuses se tornam estrangeiros

Porém aqui as deusas cor de trigo
Erguem a longa harpa dos seus dedos
E encantam o sol azul onde te invoco
Onde invoco a palavra impessoal da tua ausência

Pudesse o instante da festa romper o teu luto
Ó viúvo de ti mesmo
E que ser e estar coincidissem
No um da boda

Como se o teu navio te esperasse em Thasos
Como se Penélope
Nos seus quartos altos
Entre seus cabelos te fiasse (ANDRESEN, 2015, *O nome das coisas*, p. 33-36).

Escrito como uma forma de exorcismo da negatividade antevista em Pessoa, chama a atenção, nesse poema, a quantidade de expressões utilizadas para caracterizar o poeta em um sentido adverso. Dos setenta e quatro versos que compõem o texto, “salvo erro (que nunca pode ser grande)” (PESSOA, 1998, p. 96), em mais ou menos trinta e oito deles – o que significa mais da metade – Pessoa é evocado por expressões explicitamente negativas em termos de uma vida nulificada. Se nos permitíssemos isolar essas expressões, teríamos mais ou menos o seguinte:

1. "O negativo que foste de ti se revelasse";
2. "Viveste no avesso";
3. "Viajante incessante do inverso";
4. "Isento de ti próprio";
5. "Viúvo de ti próprio";
6. "o rastro frio das tuas mãos";
7. "Esquartejado pelas fúrias do não-vivido";
8. "À margem de ti dos outros e da vida";
9. "múltiplas navegações da tua ausência";
10. "Aquilo que não foi nem foste";
11. "levantamento do desterro";
12. "Nasceste depois";
13. "alguém gastara em si toda a verdade";
14. "O caminho da Índia já fora descoberto";
15. "O incerto perpassar";
16. "não sendo ninguém";
17. "Viajavas no avesso no inverso no adverso";
18. "ó dividido";
19. "O instante que te unisse";
20. "ilhas onde jamais vieste";
21. "alegria/ Que os deuses não te deram nem quiseste";
22. "o enigma que me interroga desde sempre";
23. "foram quebrados os teus gestos";
24. "te cercou de muros e de abismos"
25. "derramou no chão os teus segredos";
26. "No estio deste lugar";
27. "hibernaste a própria vida como o animal na estação adversa";
28. "te quiseste distante";
29. "quiseste a distância que sofreste";
30. "os destroços as ruínas os pedaços";
31. "o mundo estalou como pedreira";
32. "no chão rolam capitéis e braços";
33. "Colunas divididas estilhaços";
34. "da ânfora resta o espalhamento de cacos";
35. "os deuses se tornam estrangeiros";
36. "a palavra impessoal da tua ausência";
37. "o teu luto";
38. "Ó viúvo de ti mesmo";

Como se percebe, não apenas pela leitura da obra, mas também pelas inúmeras entrevistas concedidas pela poeta, Sophia sempre manteve uma relação tensa e paradoxal com a figura de Pessoa, a exemplo do que conta a António Guerrero:

Quanto ao Pessoa, posso dizer que há nele muita coisa que tinha nascido em mim, mesmo antes de o ter lido. Lembro-me de uma sensação extraordinária quando pela primeira vez li a Mensagem. [...] Em Pessoa compreendi a vitalidade e a actualidade de uma língua que é a minha. A minha primeira relação com ele foi, portanto, de uma extrema positividade, de afirmação de uma actualidade vida. Depois, fui lendo Pessoa livro por livro. Um dia, o José-Augusto França pediu-me para eu fazer uma conferência sobre o poeta. Li então toda a obra de Pessoa ao mesmo tempo e fiquei obcecada, submergida, quase alucinada. [...] Entrei então numa espécie de conflito com Pessoa que acabou quando escrevi as «Cíclades», se bem que antes tivesse

escrito uma série de poemas de homenagem a Ricardo Reis onde procuro assumir a sua voz (ANDRESEN, 1989a, p. 56).

No caso do poema “Cíclades”, classificado por Eduardo Lourenço como “o mais profundo retrato de Pessoa que alguma vez foi tentado” (LOURENÇO, 1975, p. 4), não deixa de ser notório que Sophia escolha justamente o mundo grego – lugar entendido pela poeta como múltiplo, sagrado, religioso e total – para essa espécie de purgação da negatividade pessoana – “Cariátide de ausência isento de destino” (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 62):

A Grécia é um ponto de partida a que justamente é preciso regressar porque então o homem tentou partir da imanência, partir do seu estar na terra: estou na terra, sou mortal mas vou tentar viver a minha mortalidade com o máximo de verdade, o máximo de transparência, o máximo de... (ANDRESEN, 1982, p. 4).

É, pois, nesse lugar que, para além da afirmação da negatividade, Sophia deseja reunir o Pessoa-Orpheu, “Esquartejado pelas fúrias do não-vivido”, as “lucidíssimas fúrias da renúncia” (ANDRESEN, 2016, *Musa*, p. 88), como dirá em poema posterior, intitulado “Fernando Pessoa”. É na Grécia que a poeta evoca o dividido e clama contra essa divisão – “Chamo por ti — reúno os destroços as ruínas os pedaços —. É na Grécia que “ser e estar” tem a possibilidade de coincidir e formar o tão sonhado “um da boda” que, no fim, não passa mesmo disso, apenas um sonho, já que, ainda nas palavras de Lourenço:

Pessoa não viveu esta festa nem Sophia por ele a revive. Mas fazendo da claridade frontal do lugar grego, da noite nele renovada, do irreal vivido como real e do real bebido como irreal o corpo místico, a presença real de Pessoa, Sophia resumiu num só poema o seu destino de Penélope, a si mesma fiel, tecedora do mais alto dia e da mais viva esperança no meio da noite, nossa e da vida (LOURENÇO, 1975, p. 6).

Para isso, a simbologia do título é por demais significativa: As Cíclades são um arquipélago situado ao norte do Egeu e que, não por acaso, formam um círculo – símbolo do perfeito, do uno e do eterno – em torno da sagrada ilha de Delos, “limpa de sombra como um prato de bronze que flutua sobre o mar” (ANDRESEN, 1978, p. 15). Ademais, como se sabe, um arquipélago é o todo formado de várias partes, uma unidade feita de multiplicidade – como o Pessoa com quem Sophia parece finalmente ter feito um acerto de contas.

5. TUMULTO DE PENUMBRA: A VISÃO CRISTÃ

Juntamente com a retomada de motivos do universo greco-romano, a poesia de Ricardo Reis e de Sophia de Mello Breyner Andresen problematiza também certas questões concernentes ao conjunto da mitologia cristã e seus desdobramentos. Se, de um lado, a presença dos deuses gregos, sobretudo no caso de Apolo e Dioniso, funciona como um importante elemento gerador de tensões e paradoxos, de outro, a simples existência de temas do universo cristão na obra de dois poetas de temperamento clássico acrescenta, *per si*, outro significativo fator de tensionamento.

No caso de Reis, autodeclarado “um pagão nado” (REIS, 2003, p. 142), uma das principais questões que se apresenta como obstáculo ao seu projeto de reconstrução do paganismo reside justamente na necessidade de vencer o cristianismo, ou, quando menos, abolir o elemento cristão que se apoderou do paganismo propriamente dito. Para tanto, há, na prosa ricardiana, um extenso e intrincado projeto que procura dar conta desse retorno, estabelecendo-lhe uma série de princípios a serem observados, a fim de que se possa reviver a “tradição antiga”, uma vez que, no seu entender, “a única verdadeira tradição civilizada é a tradição pagã: as outras são tradições locais estéreis de efeito civilizacional, prejudiciais às nações” (REIS, 2003, p. 177).

Sabedor, porém, de que se trata de uma tarefa árdua e praticamente impossível, o próprio poeta admite certas ressalvas nessa proposta, sendo, talvez, a mais importante delas, a curiosa inserção de Cristo no panteão helênico. Sem imputar-lhe nenhum atributo superior ou inferior em relação às demais divindades, Reis o considera pura e simplesmente como um deus a mais, quase à moda de Caeiro.

Evidentemente, assim esboçado, e embora admitindo a figura central do pensamento cristão no ideário pagão, tal projeto de reedificação do paganismo precisa lidar não apenas com a figura do crucificado, mas igualmente com pelo menos dois milênios de influência cristã sobre a civilização. E se o poeta não vê grandes percalços na incorporação de Cristo à proposta pagã, o cristianismo, pelo contrário, é entendido como o grande mal a ser combatido em favor do restabelecimento dos princípios buscados na antiguidade clássica. Isso porque, no entendimento de Reis, enquanto, “o que há de superior em nós é greco-romano – o moderno não é bom nem mau – o cristão é a doença secular que trazemos connosco” (REIS, 2003, p. 194, ênfase minha).

A fim de combater essa “doença religiosa” (REIS, 2003, p. 162), expressão usada por Reis para se referir ao cristianismo e a todos os monoteísmos, é que o poeta se julga como uma espécie de predestinado, um nascido pela vontade dos deuses para o cumprimento de uma importante tarefa que lhe escapa ao arbítrio próprio. Nesse sentido, todas as reflexões de cunho doutrinário e filosófico urdidas pelo heterônimo não têm outro objetivo senão o de justificar a existência e o propósito de um grande conjunto de obras por meio das quais seja possível restituir o paganismo na sociedade moderna.

Dentre os “escolhidos” mais destacados para tal empreitada, está o mestre Alberto Caeiro, tido pelo neoclássico como a figura central da proposta e, evidentemente, ele próprio, conforme escreve:

Esse movimento de reconstrução pagã apareceu, sem que os próprios em cujo espírito se revelou saibam a que fim do Destino quer que ele vise. Por isso, para nós dois em quem o fenómeno se deu, ele não tem sentido nenhum. O que sentimos verdade dentro de nós, traduzimos para a palavra, escrevendo os nossos versos sem olhar aquilo a que se destinam (REIS, 2003, p. 165).

Todavia, apesar de defender os propósitos dessa reconstrução, Ricardo Reis é bastante consciente dos entraves que a tarefa impõe, de sorte que, fiel ao espírito do paradoxo que anima a sua obra, ao mesmo tempo em que defende esse retorno, a certa altura, termina por afirmar também a inutilidade de qualquer iniciativa:

Uma reconstrução real do paganismo *parece tarefa estulta* em um mundo que de todo, até à medula dos seus ossos, se cristianizou e ruiu. Depunhamo-los como oferendas, tábuas votivas, no altar dos Deuses, *gratos simplesmente porque eles nos hajam livrado, e posto a salvamento*, daquele naufrágio universal que é o cristismo (REIS, 2003, p. 165, ênfase minha).

Por esse pequeno trecho, como se nota, é possível identificar e interrogar pelo menos dois claros problemas presentes nessa proposta de reconstrução pagã. O primeiro deles diz respeito justamente à lógica de que tal reconstrução “parece tarefa estulta” em um mundo cristianizado.

Ora, se a empresa se mostra tão infrutífera ainda em projeto, bastaria tê-la deixado de lado. Entretanto, não foi isso o que aconteceu, posto que tanto a obra de Caeiro quanto a sua existência de fato e, sobre elas, Reis escreveu uma considerável quantidade de textos em prosa nos quais procura esmiuçar em que contribuem para o propósito dessa reconstrução. Assim sendo, o primeiro ponto de tensão que se

apresenta nessa perspectiva diz respeito justamente aos possíveis sentidos dessa “estultícia”.

Em segundo lugar, cumpre questionar o quão verdadeiramente os deuses “livraram” e “puseram a salvamento” do cristianismo esses modernos “Pagãos inocentes da decadência” (REIS, 2007, p. 50). Isso porque, apesar de todos os esforços dispendidos, o paganismo não regressou e tampouco com ele os antigos deuses, de sorte que é preciso averiguar com mais profundidade o quão realmente “livres” e “salvos” estão esses poetas “daquele naufrágio universal que é o cristismo” (REIS, 2003, p. 165, ênfase minha).

No caso de Sophia, por sua vez, a relação com o universo cristão se dá por vias bastante diversas e, em certa medida, menos passíveis de uma sistematização tão clara e direta como em Ricardo Reis. Diferentemente do que ocorre no tocante à análise dos elementos apolíneos e dionisíacos feita nos capítulos anteriores, nos quais havia um certo equilíbrio de conteúdo entre os dois poetas, neste, salta aos olhos a disparidade entre um e outro, já que Sophia aborda uma variedade maior de temas no que diz respeito à temática cristã em comparação ao que faz o heterônimo. Por consequência, há um número significativamente superior de poemas a serem analisados na obra de Sophia e pouco mais de uma dezena no caso da de Reis.

Dentre os motivos dessa diferença – além da quantidade de obras, é claro – pode-se considerar o fato de que, em Reis, as odes dedicadas à problematização do cristianismo se resumem, *grosso modo*, a poemas nos quais o heterônimo se debruça sobre o tema da incorporação de Cristo ao panteão, bem como o do combate a certos dogmas cristãos – sobretudo a crença em um deus único e verdadeiro, a existência de uma realidade transcendente e a promessa de uma vida eterna depois desta.

Já para Sophia, parece não haver grandes preocupações com as evidentes diferenças de sistemas. Para a poeta, exceto em um primeiro momento em que o deus cristão é explicitamente negado em favor de Apolo e de Dioniso, e outro no qual a Virgem católica é vista de forma superior à Vitória da Samotrácia, de resto, as presenças tanto do Deus-Pai, quanto do Deus-Filho, além da figura de anjos, santos e profetas, aparecem de modo disperso por toda a obra andreseana, coexistindo – embora nem sempre de modo tranquilo – com o universo grego.

Além disso, uma vez que se trata de perspectivas distintas, tanto quanto a temática grega, os motivos cristãos abordados por Sophia apresentam uma gama bastante própria de tensões e paradoxos, não apenas quando pensados em contraste

com a onipresença da Grécia no conjunto dos livros, mas principalmente quando vista de maneira particular. Assim, ao mesmo tempo em que um “Senhor” é frequentemente evocado, nem sempre “Ele” parece responder aos apelos da poeta. Nessa esteira, ainda, o mesmo anjo que tem por efeito consolar, é também a figura que encarna a “substância angélica e terrível”; o mesmo jardim que é tido como um lugar de plenitude quase sempre é cantado como um paraíso perdido, uma espécie de Éden ao qual há um manifesto desejo de regresso; e os mesmos santos, que são vistos como homens iluminados e superiores, não se isentam, por isso, do sofrimento e da solidão.

Finalmente, é bastante significativo que Sophia tenha escrito uma série de poemas dedicados à intrigante figura de um *Cristo Cigano*, cujo principal atributo não é o clarão obscuro do esplendor apolíneo, tampouco a sombra luminosa do ímpeto dionisiaco, mas a encarnação daquele que vive em uma espécie de *penumbra*, meio termo entre o humano e o divino e que se deixa padecer, sofrer toda sorte de injustiças e, por fim, assassinar.

Isso posto, este capítulo se divide em duas grandes partes. A primeira delas procura dar conta do modo como Ricardo Reis lida com a figura de Cristo e a mitologia que o representa, sobretudo quando vistas em relação direta com a perspectiva pagã. Assim, na seção, intitulada “Um projeto em projeto: a reconstrução do paganismo”, o objetivo é investigar em detalhe um aspecto da obra de Reis bastante aludido pela crítica, mas poucas vezes comentado em profundidade, a saber, as ideias subjacentes na prosa ricardiana. Embora imponha um breve desvio da análise do *corpus* poético do heterônimo, uma visão mais detida sobre esses textos, como se verá, é de suma importância para uma melhor compreensão do que se desdobra nos próprios poemas. Além disso, o conhecimento em perspectiva do projeto auxilia na compreensão da viabilidade, ou não, de certos aspectos que, na prática, mostram-se um tanto quanto mais complexos do que a teoria, por vezes, pode dar a entender.

Passada essa etapa, na seção seguinte, “Porque para tudo havia deuses, menos tu”, a análise incide diretamente sobre o conjunto de odes no qual o heterônimo procura ilustrar alguns dos aspectos referidos na prosa, sobretudo no que diz respeito ao lugar ocupado por Cristo em meio aos deuses pagãos, bem como a inequívoca aversão do poeta em relação ao cristianismo e aos cristãos.

Na segunda parte, consideravelmente mais extensa do que a primeira, enfoca-se a obra de Sophia a partir de uma série de movimentos e oscilações no modo como a poeta se apropria e ressignifica certos motivos da tradição cristã sob uma ótica

bastante particular e que, ao mesmo tempo em que afirma, acaba, por vezes, entrando em conflito com determinados dogmas da cristandade. Tendo isso em vista, a primeira seção, intitulada “O *Cristo Cigano*”, analisa os doze poemas que compõem a obra homônima de Sophia, na qual a figura de Cristo aparece como o retrato do sofrimento e da injustiça que tanto o homem quanto a arte não podem ignorar.

Em “A veste dos fariseus”, analisa-se a postura de hipocrisia do próprio homem diante do mundo e que, em última análise, é responsável por grande parte desse sofrimento e dessa injustiça anteriormente referidos.

Na seção intitulada “E buscamos um deus que vença conosco a nossa morte”, analisa-se o embate mais direto entre imanência e transcendência, o qual permite uma melhor compreensão de até que ponto chega o poder de ação das divindades.

Em “A ‘substância angélica e terrível’”, o foco recai sobre ambígua figura do anjo que, embora possa agir como uma figura consoladora, no mais das vezes se revela uma entidade violenta e assustadora em sua própria pureza.

Em “O ‘jardim perdido’”, “Em todos os jardins hei-de florir” e “A casa de Deus está na terra onde os homens estão”, o jardim e a casa são analisados enquanto representações terrenas do paraíso celestial do qual o homem foi expulso e para onde anseia voltar.

Finalmente, na seção “E embora nunca te negasse te apartei”, a análise se volta para um movimento de reaproximação da poeta com o deus do cristianismo, mas que nem por isso abdica da íntima relação estabelecida com o mundo grego.

E ainda que, neste capítulo, haja uma separação mais evidente no que diz respeito ao tema nas obras de Reis e de Sophia, devido à própria natureza da abordagem feita por cada um, sempre que possível, proceder-se-á com a indicação dos pontos de distanciamento e de contato entre os dois.

5.1 Um projeto em projeto: a reconstrução do paganismo

Para Ricardo Reis, como se disse, o grande obstáculo à reconstrução do paganismo está no domínio e na influência que o cristianismo exerce na civilização desde a queda do Império Romano. Surgido em um período de decadência, o cristianismo, ou *cristismo*, como prefere chamá-lo, é visto como uma religião igualmente decadente, mas que, ao contrário do paganismo, aglutina em si o que há de pior nos planos morais, éticos e estéticos:

A moral cristã é a *moral da fraqueza (?) e da incompetência*, a metafísica do cristismo é a *metafísica da falta de atenção e de concentração*; a estética do cristismo é a estética do predomínio da sensibilidade sobre a inteligência. O cristismo é a *inversão dos valores humanos*. Não submergiu a sociedade, porque a sociedade tem, na sua própria constituição como tal, a maior defesa contra o cristismo. Não matou a vida humana, porque, para ser vida, ela tem que não deixar-se morrer. O cristismo nasceu na época da decadência romana. Ainda, *na sua forma católica — a mais abjecta de todas*, porque o protestantismo de certo modo impôs uma disciplina por via do seu latente paganismo nórdico — *a religião cristã é uma religião da decadência romana*. Quem vive dentro do cristianismo, vive ainda no império romano em decadência. Da sua origem o cristismo guarda os seus característicos. O que o berço dá a tumba o leva (REIS, 2003, p. 90, ênfase minha).

Lembrando muito o tom adotado por Nietzsche⁸⁴ em inúmeras passagens de suas obras nas quais ataca violentamente o cristianismo, Reis se mostra inapelavelmente convicto da necessidade de combater tudo o que esteja relacionado à perspectiva cristã, nos mais diferentes planos:

Temos que atacar o misticismo e o subjectivismo abjectos do ocultismo e do protestantismo decadente. Temos que atacar o humanitarismo e a democracia, produtos cristãos, filhos pródigos do cristismo. E temos que opor resistência, ainda que intelectual, ao stulto imperialismo moderno, imagem e semelhança da Igreja Católica, que viola aquele princípio da nacionalidade cujo símbolo máximo é a Cidade-Estado dos gregos e dos romanos (REIS, 2003, p. 120).

A razão de tamanho incômodo, que o guia no tríplice ataque aos vários *ismos* – subjetivismo, humanitarismo e imperialismo – os quais, a seu ver, têm origem no cristianismo, assenta-se, basicamente na noção de subjetividade que se opõe diretamente ao objetivismo do espírito pagão (e também ao de sua própria poesia):

E esta tripla tarefa — ou, antes, esta tarefa triplamente orientada — tem de se apoiar a uma base, e essa base é o ataque à substância do cristismo — ao critério subjectivo, excedencial, extra-humano na interpretação das coisas. Isto é, temos de inverter os valores fundamentais do cristismo, para que o sequemos na própria fonte e origem (REIS, 2003, p. 120).

⁸⁴ Um claro exemplo dessa aversão encontra-se na conhecida passagem de *O Anticristo*: “5. Não se deve embelezar e ataviar o cristianismo: ele travou uma guerra de morte contra esse tipo mais elevado de homem, ele proscreveu todos os instintos fundamentais desse tipo, ele destilou desses instintos o mal, o homem mau — o ser forte como o tipicamente reprovável, o ‘réprobo’. *O cristianismo tomou o partido de tudo o que é fraco, baixo, malogrado, transformou em ideal aquilo que contraria os instintos de conservação da vida forte; corrompeu a própria razão das naturezas mais fortes de espírito, ensinando-lhes a perceber como pecaminosos, como enganosos, como tentações os valores supremos do espírito*. O exemplo mais lastimável — a corrupção de Pascal, que acreditava na corrupção de sua razão pelo pecado original, quando ela fora corrompida apenas por seu cristianismo!” (NIETZSCHE, 2016, p. 11-12, ênfase minha).

Em relação a essa perspectiva inicial, o raciocínio ricardiano segue uma linha praticamente silogística:

Em primeiro lugar, o mais importante fator diferencial do paganismo dos gregos e romanos em relação aos demais sistemas religiosos – mesmo o paganismo nórdico, por exemplo – é a sua firme e absoluta *objetividade*:

O que distingue o paganismo greco-romano é o carácter firmemente objectivo que nele transparece, efeito de uma mentalidade, que, embora diferente nos dois povos, tinha de comum a tendência para colocar na Natureza exterior, ou num princípio, embora abstracto, derivado dela, o critério da Realidade, o ponto de Verdade, a base para a especulação e para a interpretação da vida. O paganismo do Norte da Europa não é assim. E, na esfera da vida humana, a mesma objectividade perdura; de modo que são as qualidades humanas e não sobre-humanas que formam as bases ideais da ética. O ideal, a especulação, são extraídos da realidade pelos gregos, não lhe são impostos nem por dentro, como no sistema índio, nem por fora como no de Cristo (REIS, 2003, p. 78).

Ou ainda:

O característico essencial da mentalidade pagã é a objectividade absoluta. Os outros característicos, que lhe têm sido encontrados, são efeitos daquela causa imanente. É um ou outro atributo que, de a Renascença até hoje, os modernos têm visto, e têm procurado imitar (REIS, 2003, p. 149).

Em segundo lugar, o único autor cuja obra encarna essa “objetividade absoluta”, compreendida como a essência do paganismo, é precisamente o mestre Alberto Caeiro:

Caeiro, no seu objectivismo total, ou, antes, na sua tendência constante para um objectivismo total, é frequentemente mais grego que os próprios gregos. Duvido que grego algum escrevesse aquela frase culminante de *O Guardador de Rebanhos*,

A Natureza é partes sem um todo,

onde o objectivismo vai até à sua conclusão fatal e última, a negação de um Todo, que a experiência dos sentidos não autoriza sem a intromissão, para o caso externa, do pensamento. Aqui, como em outros pontos, é Caeiro, como digo, mais grego que os gregos (REIS, 2003, p. 141, ênfase do autor).

Do mesmo modo:

Que a obra de Caeiro representa uma tendência crescente (adentro de *O Guardador de Rebanhos*) para o objectivismo absoluto não há que duvidar,

pois que para não duvidar basta ler. Repare-se que esse objectivismo absoluto está ao mesmo tempo no instintivo primário das emoções e dos sentidos, e no instintivo derivado das ideias, porque esta obra é, como todas as grandes obras de todos os tempos, um composto homogêneo onde, a par da profunda originalidade do género de emoções, há a profunda originalidade das ideias, suas pares, que as acompanham, e onde, a par da profundidade que comportam essas ideias e essas emoções, há a grande simplicidade da forma e da expressão ideativa (REIS, 2003, p. 143).

Unindo os raciocínios, a conclusão é clara:

- a) A essência do paganismo está na objetividade.
- b) A obra de Caeiro é absolutamente objetiva.
- c) Logo, a obra de Caeiro representa a absoluta essência do paganismo.

Ou, se quisermos usar as palavras do próprio Reis:

A obra de Caeiro representa a construção integral do paganismo, na sua essência absoluta, tal como nem os gregos nem os romanos, que viveram nele e por isso o não pensaram, o puderam fazer. A obra, porém, e o seu paganismo, não foram nem pensados nem até sentidos: foram vividos com o que quer que seja que é em nós mais profundo que o sentimento e a razão (REIS, 2003, p. 46, ênfase minha).

No que se refere à sua própria poética, esse primado do objeto sobre o sujeito se apresenta em termos de um desapego a tudo que se refira à ordem do sentimento e da emoção:

[...]

Mas a concisa

Atenção dada

Às formas e às maneiras dos objectos

Tem abrigo seguro.

Seus fundamentos

São todo o mundo,

Seu amor é o plácido universo,

Sua riqueza a vida.

A sua glória

É a suprema

Certeza da solene e clara posse

Das formas dos objectos.

O resto passa,

E teme a morte.

Só nada teme ou sofre a visão clara

E inútil do Universo [...] (REIS, 2007, p. 85-86, ênfase minha).

Mas embora Caeiro seja visto por Reis como o mais alto exemplo do espírito pagão, o que se sabe de seu pensamento a respeito do assunto está basicamente em

seus poemas, uma vez que o mestre sempre se mostrou bastante avesso a filosofias e metafísicas para além dos limites do verso – “Qual é a filosofia que chega a uma certeza maior? / Nenhuma, e nenhuma pode vir brincar nunca à minha porta” (CAEIRO, 1977, p. 232). Em virtude disso, coube, portanto, aos discípulos a apreciação crítica de sua obra, à qual Reis, como já demonstrado, não cessa de enaltecer, considerando-a como a verdadeira “reconstrução do sentimento pagão” (REIS, 2003, p. 49).

Todavia, passados os primeiros entusiasmos, nem mesmo Reis pôde ignorar os problemas enfrentados por aqueles que desejam compreender o real sentimento do paganismo, mesmo em relação à obra do mestre. Curioso notar, ainda, que, se em parte considerável de sua obra em prosa, o poeta procura estabelecer uma espécie de plano geral para a reconstrução do paganismo, no restante, à moda tão cara a Pessoa, todas as ideias inicialmente expostas são praticamente desconstruídas e contrariadas.

Como exemplo dessa perspectiva, pode-se tomar o fato de que, em certos momentos, Reis sustenta que a reconstrução do paganismo é necessária e, inclusive, já se deu, sobretudo pela obra de Caeiro: “Dou a obra, cuja edição me foi cometida, ao acaso fatal do mundo. Dou-a e digo: Alegrai-vos, todos vós que chorais na maior das doenças da História! *O Grande Pã renasceu*” (REIS, 2003, p. 48, ênfase minha). Já em outras passagens, porém, o neoclássico afirma que o cristianismo conseguiu se enraizar de tal modo na mentalidade dos homens que já não existe maneira de extirpá-lo:

Com a vitória do cristianismo os poderes da sombra apoderaram-se da vida. A nossa civilização contém brilho, inteligência, força. Mas é feita por homens que as ideias arrastam, que não estão de posse das suas pessoas morais. O facto, porém, é que essa civilização triunfou. No mistério dos seus desígnios os Deuses talvez saibam porquê. É possível, porém, que nem Eles próprios o saibam (REIS, 2003, p.160-61).

No entender do poeta, esse triunfo do cristianismo é fruto de uma série de fatores, tanto contemporâneos, quanto herdados e transmitidos desde os tempos do Império Romano, e que são os responsáveis por conduzir aos desvios mais comuns em relação ao significado do verdadeiro paganismo.

Em primeiro lugar, para o poeta, uma coisa é o paganismo, outra, bastante diversa, é a mitologia que o representa. Para ilustrar essa perspectiva, Reis usa como

exemplo a estatuária grega, tomada em relação ao espírito de que ela é produto. Para o heterônimo, é possível que se sinta a estatutária e até mesmo que se ame os deuses helenos, sem que, no entanto, tenha-se a mínima noção do espírito que a constitui. Em resultado dessa visão, decorrem, a seu ver, os numerosos erros em que foram educadas as gerações anteriores à sua e que fazem com que uma verdadeira reformulação do paganismo, embora necessária, seja muito difícil de ser consumada, de sorte que,

o reconstrutor moderno do paganismo pode, como Caeiro, por um alto dom dos Deuses, atingir a inteligência e a sensibilidade do pagão; não pode nunca pregar a acção pagã porque a acção é social, e não há sociedade pagã a que essa acção corresponda (REIS, 2003, p. 158-159).

Recuando no tempo, Reis afirma que foram três as interpretações modernas do paganismo e, conseqüentemente, foram três os erros cometidos em relação a ele. A primeira foi a dos homens da renascença italiana, que, por não enxergarem no paganismo senão o seu amor pela beleza física e o culto à perfeição formal, não o encarnaram verdadeiramente.

A segunda foi a dos homens de “espírito clássico”, como Petrarca e Boileau, que tomaram por norma um equilíbrio e uma racionalidade vazia, sem cuidar que, para os antigos, “tal equilíbrio, tal medida fora, não uma coisa definida, uma primeira regra da estética, mas sim um limite, um freio posto à íntima e desordenada exuberância que há em todo o sentimento das coisas belas” (REIS, 2003, p. 71).

Por fim, a que considera não menos falsa e estreita, embora a reconheça de modo diverso das anteriores, a saber, a *ideia moderna do paganismo*, que o concebe como uma religião alegre e feliz, em oposição ao cristianismo, que seria visto como rigorosa e triste. Na realidade, para o poeta, o contrário é que é tido como verdadeiro: “o paganismo era, em relação ao cristianismo, uma religião triste, sim, profundamente triste” (REIS, 2003, p. 50).

Essa visão, que aparece claramente na ode em que o eu-lírico se intitula um “triste pagão da decadência”, serve, ainda, como contraponto à ideia que associa o epicurismo como a corrente filosófica mais característica do paganismo, enquanto, para Reis “é o estoicismo que maximamente o representa” (REIS, 2003, p. 50).

Mas a fim de ir além da preocupação em dizer o que o ideário pagão não é, Reis, tomando-o como um “fenômeno completo, multimodo e que teve, como tudo,

uma vida e uma evolução, que, dentro de si próprio, o tornaram diverso (s)” (REIS, 2003, p. 77), procura fazer notar o que realmente seja o paganismo em termos do que chamou de “essência do sistema religioso da Grécia e Roma antigas” (REIS, 2003, p. 77). Para ele, o que fundamentalmente torna o paganismo greco-romano diverso de outros sistemas não é o fato de ser politeísta. Uma vez que existem inúmeros politeísmos, como o egípcio e o indiano, não seria esse sequer um ponto de distanciamento do sistema católico, dado que os santos, sendo objetos de culto, não poderiam ser considerados parte de um sistema monoteísta. Assim sendo, um dos caracteres apontados pelo poeta distintivos do sistema pagão, e que se relaciona diretamente com o ideal de objetividade, diz respeito à noção de limite:

Objectivos acima de tudo, os pagãos tinham a noção do Limite. Foram os primeiros a tê-la. Em tudo que foi deles essa noção se releva. Na sua estatutária, que é de homens compreendores da forma, na sua literatura onde, pela primeira vez no mundo aparece a noção da unidade, da construção, da organicidade da obra de arte, na sua vida social, onde de princípio se assenta a sociedade na base de uma rigorosa distinção de classes, qual a que a escravatura marca, e que representa uma noção, se alguma coisa, rigorosa de mais, exageradamente nítida, dos factos sociais. Nem as religiões anteriores ao paganismo, nem as posteriores, tiveram a noção de Limite. O cristianismo é um delírio. As religiões da Índia são hiperdelírios (REIS, 2003, p. 125).

No caso de Reis, como já demonstrado, as noções de limite e de objetividade, aparecem como tônicas de seu próprio fazer poético, não apenas no tocante à linguagem adotada, mas no cultivo de uma disciplina mental que seja capaz de domar as emoções, repelindo quaisquer excessos, tanto formais quanto subjetivos.

Na sua polêmica contra Álvaro de Campos, por exemplo, na qual discute a natureza da arte e da poesia, o poema é visto como um modo de projetar uma ideia em palavras por meio da emoção, de modo que “A emoção não é a base da poesia: é tão-somente o meio de que a ideia se serve para se reduzir a palavras” (REIS, 2003, p. 207). Talvez por isso a insistência na disciplinarização do ritmo e da métrica como uma via de contenção da subjetividade e sua consequente sublimação em arte por meio de uma poesia que, para usar as palavras de Álvaro Cardoso Gomes, “se oferece como uma reflexão sobre as coisas, mediada pela frieza e pelo controle emocional, controle este que se dá pela linguagem contida, pausada e pelo espartilho da forma poética escolhida, a ode” (GOMES, 1987, p. 27).

Esse modo de conceber a arte não ficou sem resposta por parte de Álvaro de Campos, que alerta para o risco do estreitamento como consequência lógica de “uma

poesia limitada ao pouco espaço que é próprio dos píncaros” (PESSOA, 1998, p. 141). Ao mesmo tempo, o que Campos vê como limitação, Reis considera como próprio do espírito clássico, porquanto, para que haja uma verdadeira reconstituição do espírito pagão, antes de tudo, é necessário, “como primeira acção intelectual, fazer renascer o objectivismo puro dos gregos e dos romanos” (REIS, 2003, p. 78).

Mas como fazer renascer esse tão falado objectivismo?

Em primeiro lugar, é necessário evitar pelo menos três erros que, para Reis são vulgarmente cometidos na moderna interpretação do paganismo, a saber:

Ou se confunde paganismo simplesmente com a sua manifestação politeísta; ou se toma por paganismo determinadas práticas religiosas que nele havia, certos ritos, certas cerimónias; ou se confunde paganismo com as teorias de determinadas escolas filosóficas que nasceram no terreno pagão (REIS, 2003, p. 82).

Desses três erros, deriva um quarto e, talvez, mais significativo, que consiste em conceber o paganismo, consciente ou inconscientemente, em oposição ao sistema cristão. Assim sendo, se as dificuldades iniciais, por si, já constituem um imenso desafio ao projeto de reconstrução pagã, ao projetar o pano de fundo histórico-social sobre o qual a tarefa se desenha, Reis estabelece critérios que, ao longo da reflexão, vão ficando cada vez mais distantes de qualquer possibilidade de realização.

Em segundo lugar, é necessário compreender se o “cristismo” será visto como uma religião em si, ou como uma mera prolongação do paganismo decadente greco-romano. Caso seja considerado uma religião independente, de nada adiantará qualquer esforço, “senão para deixar afixado nos muros da história um protesto contra os bárbaros vencedores” (REIS, 2003, p. 91). Contudo, se o cristismo não passar de uma mera decadência, então, “uma reconstrução pagã vitalizará o corpo moribundo do paganismo subjacente” (REIS, 2003, p. 91).

Ora, que Reis considera o cristismo um sistema decadente, o fato de se colocar como polemista a favor do ideal pagão já é prova mais do que suficiente. No entanto, mesmo diante de afirmações das mais concretas, é preciso ter em vista as tensões que se escondem por detrás delas. Se, a certa altura, o neoclássico afirma categoricamente ter nascido “com um temperamento tal, que o objectivismo me é natural e próprio” (REIS, 2003, p. 142), é válido perguntar por que a reconstrução do paganismo se mostra tarefa tão difícil mesmo para ele, que encarna em si mesmo o

principal atributo dessa modalidade de pensamento. Como quem já estivesse aguardando por tal indagação, a resposta é dada pelo próprio poeta:

Chamemos à nossa obra de “reconstrução pagã” *porque ela o é, sem que o queiramos*. Mas não façamos dela uma política ou uma força. Se os Deuses nos fizeram a graça de nos revelar a sua verdade antiga, contentemos em manter-lhes doméstico o culto impoluto. Se a oferenda que, na ara doméstica lhes fazemos, for bela, basta que eles, na sua soberana ciência, a aceitem por boa. Nesse acto de culto, piamente realizado, cesse todo o intuito consciente da nossa obra religiosa (REIS, 2003, p. 166).

Nessa passagem, está um dos muitos paradoxos em relação à visão de mundo do poeta, a começar pelo fato de Reis se considerar uma espécie de predestinado reconstrutor do paganismo, de sorte que não seria, portanto, por vontade própria que o faria, mas por desígnios do Destino. Chama a atenção também o fato de o poeta se autointitular portador de uma “verdade antiga”, revelada pelos deuses, e que consiste basicamente em aceitar, por vontade própria, o que lhe foi imposto por uma força superior – nesse caso específico, a responsabilidade por fazer o paganismo regressar.

Ademais, é curioso que um dos heterônimos que mais altivamente se esforça por manter a lucidez e a razão, mesmo diante do mais trágico dos destinos, negue qualquer intuito consciente de uma obra religiosa. Nesse sentido, uma breve retomada da carta em que Pessoa explica a Casais Monteiro a gênese da heteronímia, ajuda a explicar algumas dessas contradições:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, *numa penumbra mal urdida*, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis) (PESSOA, 1998, p. 96, ênfase minha).

Como se percebe, dentre os heterônimos mais conhecidos, Ricardo Reis é o primeiro a ser criado por Pessoa, em um projeto inicialmente fracassado e abandonado. Na realidade, conforme consta na mesma carta, esse poeta da “*penumbra mal urdida*” ainda em potencial seria retomado e devidamente caracterizado somente quase dois anos depois do primeiro esboço, quando da criação de Alberto Caeiro, no “dia triunfal”, a partir da consequente necessidade de lhe arranjar uns discípulos: “Arranquei do seu *falso paganismo* o Ricardo Reis latente, descobri-

lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via (PESSOA, 1998, p. 96, ênfase minha).

Em teoria, Reis foi arrancado de um “falso paganismo”, como uma reação a duas correntes de pensamento, “tanto contra o romantismo moderno, como contra o neoclassicismo à Maurras” (PESSOA, 1998, p. 139). No romantismo, Pessoa critica o papel da inteligência, visto meramente como representativo, uma vez que “serve apenas para exprimir a emoção que inspirou o poema” (PESSOA, 1998, p. 291). A Maurras, censura a falta de originalidade, da qual decorrem três falhas básicas: “1) errar o ponto de partida desses princípios clássicos; 2) confundir o conteúdo da obra de arte com o seu (...), a sua estática com a sua dinâmica; 3) fazer crítica literária sem referência a condições médias (?)” (PESSOA, 1998, p. 290).

Na visão de Pessoa, o grande calcanhar de Aquiles dos conservadores franceses – Maurras entre eles – e dos que foram por eles influenciados, dá-se pelo fato de confundirem a essência dos princípios clássicos com a sua aplicação em determinada época, sobretudo a do século XVII. Para o ortônimo, a essência do espírito pagão grego não condiz com a do espírito francês. “O grego aceita as sensações e a vida e subordina-as a uma disciplina intelectual. O francês, incapaz de criar uma disciplina superior, trunca e restringe a vida e o sentimento para os poder disciplinar” (PESSOA, 1998, p. 291).

Diante desse quadro, como se percebe, a reconstrução do paganismo não é apenas uma questão de princípio individual, mas de adequação coletiva – e por isso tantos problemas.

Conforme Ricardo Reis não deixa de insistir, para que o paganismo possa ser devidamente reconstruído exige-se, como primeira ação intelectual, fazer renascer esse caráter puramente objetivo dos gregos e dos romanos. De nada adianta teorizar ou mesmo construir uma visão filosófica inteira sobre o paganismo a quem não tenha uma organização objetivista da inteligência e da sensibilidade, uma construção dos sentidos e das emoções que interprete objetivamente as coisas. Quem o consiga, pode nunca se considerar pagão, que o será do mesmo modo. Mas ao contrário, “se assim não for, pode construir uma alma postiça com pedaços de Hesíodo e de Homero que nunca passará de *um reles cristão*” (REIS, 2003, p. 80, ênfase minha).

De mais a mais, enquanto o paganismo greco-romano “é todo harmonia, concordância e sincretismo” (REIS, 2003, p. 120), tudo o que diz respeito ao o sentimento cristão, a saber, “a compassividade, a fraqueza, a baixeza democrática de

visão” (REIS, 2003, p. 123), será sempre visto em termos de uma negatividade cuja superação é condição *sine qua non* para que seja possível abrir terreno ao verdadeiro paganismo. Todavia, além dos fatores externos a esse projeto, Reis é bastante intransigente no que se refere às condições necessárias para que um indivíduo faça parte do seletivo clube dos verdadeiros pagãos, a começar pelo fato de que, para o heterônimo, ninguém se torna pagão: Ou um indivíduo já nasce com o paganismo em si, ou nunca poderá alcançá-lo. Mas em que consiste nascer pagão? O próprio heterônimo esclarece:

Tenha-se presente sempre que nascer pagão representa *nascer livre de mais de vinte séculos de civilização cristã*, porque as influências que finalmente se revelaram no cristismo estavam, de havia muito, em acção nos países do paganismo (REIS, 2003, p. 80, ênfase minha).

Bem, embora defenda que a tarefa de libertação do cristismo não se configura de todo impossível, sobretudo porque acredita no processo de dissolução da civilização cristã em algum momento, não se pode ignorar que “nascer livre de mais de vinte séculos de civilização cristã” parece pouco provável a qualquer indivíduo vivente em um mundo que, passando ao largo da anacronia do termo, na medida em que o tempo avança, torna-se cada vez mais *globalizado*.

E isso porque, em primeiro lugar, o cristianismo ainda não se desfez; em segundo, porque tampouco dá quaisquer mostras de enfraquecer a curto e médio prazo; e, em terceiro, porque a civilização ocidental é herdeira não só do império greco-romano antigo e pagão, mas também desse mesmo império posteriormente cristianizado.

Em face desse cenário, portanto, a resolução do problema, longe de se encaminhar para uma saída positiva, afigura-se cada vez mais complexa e distanciada. Bem considerado, ainda, nem mesmo Caeiro, retirado para o campo, conseguiu se livrar por completo da sombra cristã. A diferença entre o mestre e o seu discípulo, porém, é que, enquanto este se debate incansavelmente contra a questão, aquele procurou se desviar do assunto simplesmente afirmando a necessidade de não se pensar nele:

VI

Pensar em Deus é desobedecer a Deus,
Porque Deus quis que o não conhecêssemos,

Por isso se nos não mostrou...

Sejamos simples e calmos,
 Como os regatos e as árvores,
 E Deus amar-nos-á fazendo de nós
 Belos como as árvores e os regatos,
 E dar-nos-á verdor na sua primavera,
 E um rio aonde ir ter quando acabemos!... (CAEIRO, 1977, p. 208).

Ademais, em vez de divinizar a figura de Cristo, Caeiro a humanizou, dado que “Era nosso demais para fingir/ De segunda pessoa da Trindade” (CAEIRO, 1977, p. 209).

Da parte de Reis, no entanto, seria injusto não aceder que há em seus versos ao menos a tentativa de imitar o mestre, como quando aconselha:

Segue o teu destino,
 Rega as tuas plantas,
 Ama as tuas rosas.
 O resto é a sombra
 De árvores alheias.

A realidade
Sempre é mais ou menos
Do que nós queremos.
 Só nós somos sempre
 Iguais a nós-próprios.

Suave é viver só.
 Grande e nobre é sempre
 Viver simplesmente.
 Deixa a dor nas aras
 Como ex-voto aos deuses.

Vê de longe a vida.
 Nunca a interrogues.
 Ela nada pode
 Dizer-te. A resposta
 Está além dos Deuses.

Mas serenamente
 Imita o Olimpo
 No teu coração.
 Os deuses são deuses
 Porque não se pensam (REIS, 2007, p. 97-98, ênfase minha).

Todavia, sem jamais escapar do terrível problema da lucidez demasiadamente consciente, não é capaz de contornar o problema, atormentando-se profundamente, inclusive pelo fato mesmo de não o poder fazer:

Em vão procuro o bem que me negaram.
 As flores dos jardins dadas aos outros

Como hão-de mais que perfumar de longe
Meu desejo de tê-las? (REIS, 2007, p. 119).

Além disso, o heterônimo está plenamente consciente de que todos os movimentos que têm intentado uma retomada do paganismo pecam por sua origem cristã. Por isso, para Reis, trata-se apenas de grupos compostos por pseudo-pagãos, que não podem ter uma alma verdadeiramente pagã porque o próprio desejo que os move é, no fundo, um sentimento cristão:

Quando muito, pode dizer-se deles que têm uma *ânsia cristã do paganismo*. Em nenhum caso se pode deles dizer que têm um conceito justo do paganismo. Podem sentir altamente a beleza e a calma dos deuses; mas de que serve que o façam, se por pagã que seja, ou pretendam que seja, a sua inteligência — ou, quando muito, a sua imaginação —, a sua *sensibilidade está secularmente cristianizada*? (REIS, 2003, p. 94, ênfase minha).

Mas embora critique severamente aqueles que se julgam pagãos somente por admirarem a religião morta dos gregos e dos romanos, achando belos os deuses e crendo na sua existência, Reis sabe que todos, inclusive ele mesmo, encontram-se numa época de sensibilidade e intuição cristãs. E se assim é, cabe indagar os motivos de tanta aversão pessoal pelo modelo cristão.

Sendo um poeta que evita o sentimento em favor de uma disciplina mental absoluta, Reis não consegue aceitar o subjetivismo inerente ao modo filosófico e estético do cristianismo. Seu formalismo, por vezes exagerado – o próprio Álvaro de Campos já o criticara – não permite considerar o cristianismo senão um sistema degenerado e doente, e por várias razões, a saber: por assentar a 1) base do monoteísmo judaico, considerado por ele, como severo, sacerdotesco, moralizador e tradicionalista sobre 2) uma base neoplatônica, vista como mística. Por cruzar essas bases com 3) o ascetismo dos essênios, que vê como frágil. Por tomar 4) uma espécie de politeísmo despaganizado do império romano que se expressa na figura dos santos e, por fim, por absorver, 5) ainda do império romano um imperialismo cosmopolita decadente, manifestado pela fusão e encontro das raças que seu extenso império provocara.

Assim, a cada um desses cinco elementos, correspondem as seguintes ideias:

O seu elemento de cultura judaica investe directamente contra a liberdade de pensamento e de acção, indo assim secar as fontes da ciência e da arte. O seu elemento de misticismo interiorizado – mole ou ascético – viola as leis da natureza, deforma a realidade, maltrata a pessoa humana nos seus mais

naturais e chãos sentimentos, nas suas aspirações mais humanamente e civicamente nobres; atenta contra a pessoa humana ou plebe, contra a família e contra o estado. *O seu elemento de fraternitarismo igualitário* constantemente vicia as realidades sociais, pois inevitavelmente leva a uma interpretação totalmente falsa da forma das sociedades e das relações entre os homens, entre os sexos e entre as nações, arrastando (como se vê) ao democratismo, à igualdade de sexos, e ao pacifismo. *O seu elemento de paganismo degenerado* cria um ideal de extra-humanidade, porque de sobre-humanidade, pondo à vista dos homens a santidade em vez da religião como princípio guiador da vida; levando o homem a querer ser mais que homem e não homem completo; por onde se abre a porta ao “santismo” como ao crime, ao culto das imbecilidades e da desgraça, como ao da bondade ilógica e da justiça impraticável. *A sua tendência autenticamente cosmopolita* viola a lei das nações, pela qual as civilizações subsistem, porque é uma forma do indispensável egoísmo humano. *Em nenhum ponto, pois, o cristismo é são* (REIS, 2003, p. 112-113, ênfase minha).

Tal passagem, como se percebe, é bastante elucidativa e tem por mérito sintetizar os pontos fundamentais a serem atacados pelos renovadores da ordem pagã. Buscando o já mencionado objetivismo absoluto, Reis não aceita um sistema que considera pautado numa visão transcendente e mística da natureza. A vida é o que é e não há nada a esperar depois que ela deixar de ser:

Não torna ao ramo a folha que o deixou,
 Nem com seu mesmo pé se uma outra forma.
 O momento, que acaba ao começar
 Este, morreu p'ra sempre.
Não me promete o incerto e vão futuro
Mais do que esta repetida experiência
Da mortal sorte e a condição perdida
 Das cousas e de mim.
 Por isso, neste rio universal
 De que sou, não uma onda, senão ondas,
 Decorro inerte, sem pedido, nem
 Deuses a quem o faça (REIS, 2007, p. 146, ênfase minha).

Seu espírito científico, de verve aristocrática, não aceita sequer o modo de organização de uma sociedade que não esteja pautado em torno de uma rígida hierarquia – espelho terreno do próprio funcionamento impessoal do universo – muito longe, portanto, de certa visão de igualdade pregada pelo cristianismo:

A cada qual, *como a statura, é dada*
 A justiça: uns faz altos
 O fado, outros felizes.
 Nada é prêmio: sucede o que acontece.
 Nada, Lídia, devemos
 Ao fado, senão tê-lo (REIS, 2007, p. 173).

Sendo um disciplinador das emoções, levando seu intelectualismo ao ponto dos mais “altos píncaros” pelo “régio esforço” que tanto defende, igualmente rejeitará qualquer tipo de sentimentalidade e de apego ao que quer que seja, por considerá-los nocivos à realidade, tanto social quanto poética:

[...]
 Tudo o que é sério pouco nos importe,
 O grave pouco pese,
 O natural impulso dos instintos
 Que ceda ao inútil gozo
 (Sob a sombra tranquila do arvoredor)
 De jogar um bom jogo.

O que levamos desta vida inútil
 Tanto vale se é
 A glória, a fama, o amor, a ciência, a vida,
 Como se fosse apenas
 A memória de um jogo bem jogado
 E uma partida ganha
 A um jogador melhor [...] (REIS, 2007, p. 91).

Embora não desconsidere, em certo momento, a possibilidade de o homem ascender a deus, rejeitará por completo a via do ascetismo à moda dos santos católicos, em favor de uma estética da abdicação de si proveniente de um problemático estoicismo, cuja oposição a um horacianismo sem felicidade e a um epicurismo triste, igualmente é uma inesgotável fonte de tensões:

Prefiro rosas, meu amor, à pátria,
 E antes magnólias amo
 Que a glória e a virtude.

Logo que a vida me não canse, deixo
 Que a vida por mim passe
 Logo que eu fique o mesmo.

Que importa àquele a quem já nada importa
 Que um perca e outro vença,
 Se a aurora raia sempre,

Se cada ano com a primavera
 Aparecem as folhas
 E com o outono cessam?

E o resto, as outras coisas que os humanos
 Acrescentam à vida,
 Que me aumentam na alma?

Nada, salvo o desejo de indiferença
 E a confiança mole
 Na hora fugitiva (REIS, 2007, p. 93).

Essa postura de negação e suposta indiferença, no entanto, embora pareça uma saída para lidar com uma civilização que considera doente porque contaminada de monoteísmo, tampouco surtirá qualquer efeito duradouro. Ao assumir que “estamos todos, mais ou menos, adentro da sensibilidade e da intuição cristãs” (REIS, 2003, p. 95), Reis é forçado a admitir o poder dessa influência sobre a civilização e reconhecer a dificuldade implicada em uma proposta de ruptura com o pensamento vigente em nome de uma tão radical reformulação:

Mas mesmo que os vários pagãos à força da nossa civilização cristã tivessem tido a noção clara do que constitui a essência do paganismo, *não quer isso dizer que imediatamente passariam a ser pagãos, neo-pagãos ou re-pagãos*. Essas coisas, compreendidas só com a inteligência, nada são e nada valem. Tem o indivíduo que nascer com a inteligência para compreendê-las colocada no centro da sua sensibilidade (REIS, 2003, p. 80, ênfase minha).

Mas se, ao fim, o saldo parece ser todo de negativas, o que, de fato, resta a ser feito? Na realidade, bem pouca coisa e Reis tem plena consciência disso. Embora insista, mais para convencer a si mesmo do que para qualquer outro fim, que o cristianismo está em processo de liquidação, o poeta é demasiado inteligente para perceber os evidentes entraves de sua proposta, impossíveis de serem superados – até mesmo na obra de Caeiro – a começar pelo fato de que:

O mais pagão de nós tem que exprimir-se em uma linguagem cristã, porque as palavras nas suas relações entre si e o sentido de cada uma isoladamente (de per si) estão cristianizados. Como não falamos já grego, também não pensamos grego. Por isso na obra de Caeiro aparecem alguns elementos que, embora não escondam a sua essência, todavia a contradizem (REIS, 2003, p. 137).

Pagão histórico até a medula, Reis procura estabelecer um modo de escapar à historicidade, ao mesmo tempo em que reconhece a inutilidade de se debater contra uma realidade que, por força, impõe-se de modo inquestionável. Nesse sentido, conforme explica Luís de Oliveira e Silva, sendo um poeta retrospectivo, Reis acaba por se desprender da tradição portuguesa para buscar inspiração na antiguidade clássica, como se a função do passado fosse uma espécie de correção do presente: “A sua empresa poética constitui um exercício prodigioso da imaginação histórica. Ele não realiza uma regressão ao passado, mas sim uma *atualização do passado*” (SILVA, 1985, p. 92, ênfase minha). Talvez por isso, como que tomado, se não por um cansaço à moda de Álvaro de Campos, mas por uma espécie de tédio e renúncia

de qualquer ideal, o poeta termine forçado a reconhecer, embora não sem algum esforço, a inevitabilidade da própria derrota:

Por isso, quando me declaro pagão, e amo a obra de Caeiro, porque ela envolve uma reconstrução integral da essência do paganismo, *eu não sobreponho a esse amor quaisquer esperanças no futuro. Não creio em uma paganização da Europa ou de qualquer outra sociedade. O paganismo morreu.* O cristianismo, que por decadência e degeneração descende dele, substituiu-[o] definitivamente. Está envenenada para sempre a alma humana. Não há recurso ou apelo senão para a indiferença ou para o desdém, se valesse a pena o esforço doloroso de sinceramente desdenhar. A própria afirmação destes princípios, por inteiramente estéril, é escusada. Faço-a porque não podia evitar fazê-la ao prefaciá-la obra de Caeiro. Poderia alargá-la muito mais, desdobrá-la, acumular argumentos que melhor a demonstrassem. Prefiro renunciar a fazê-lo (REIS, 2003, p. 160).

Incapaz de vincular seu projeto a uma mentalidade coletiva bastante diversa do contexto greco-romano que lhe serviu de modelo, daí por diante o poeta começa a afundar em um espiral de desconsolo que em nada se assemelha ao Reis inicial, defensor, e mesmo crente, de uma minuciosa proposta de reconstrução pagã. Seu isolamento, aos poucos, vai descambando para o já referido sentimento de exílio cuja raiz se encontra no tempo histórico em que está e que tradição nenhuma pode atenuar:

Tenho sentido muitas vezes, *e com agudeza, essa sensação de exílio entre os objectos que o Cristianismo produziu.* Nunca logrei para ela remédio entre os autores da antiguidade; eles não conheceram o nosso mal de espírito, e por isso não podem escrever em relação a ele. São inocentes, mesmo os mais poluídos. Lê-los exaspera-me o mal que a vida de hoje me causa. É como uma criança que brincasse comigo, exasperando o meu mal de adulto com a sua simplicidade simples demais (REIS, 2003, p. 159, ênfase minha).

Diante de quadro tão desolador, ao pagão arrancado “do seu falso paganismo”, parece não haver outra atitude senão a do total abandono de qualquer ideal de restauração:

Parecendo assim que não somos mais que degenerados filhos da civilização cristã, indiferentes por doença e por fastio, não o somos. *Um destino misterioso nos deslocou.* Como engenheiros que houvéssemos nascido nos sertões africanos, *trazemos em nós capacidades que não podemos realizar, o esboço de um destino que não poderemos cumprir.* O nosso espírito não tem pontos de contacto com esta endurecida e secular mentira do monoteísmo humanitário que caracteriza o cristianismo (REIS, 2003, p. 161, ênfase minha).

Deslocado e vencido, como último consolo, o poeta se esforça para manter a crença em um “destino misterioso”, o mesmo que, inicialmente, via como o responsável por lhe imputar a tarefa de pôr em prática o projeto de reconstrução pagã e que, devidamente considerado, não passa mesmo disto: um projeto em projeto.

Ainda assim, se a proposta falha em termos de movimento, é preciso considerar que tanto a obra poética de Caeiro quanto a de Reis foram efetivamente levadas a cabo, de sorte que é necessário questionar os sentidos desse exitoso fracasso.

5.2 “Porque para tudo havia deuses, menos tu”

Para além das odes “O deus Pã não morreu” e “Feliz aquele a quem a vida grata”, analisados anteriormente, primeiro e segundo poemas em que a figura de Cristo aparece por ordem de evocação, a imagem do Deus-Filho torna a ser objeto da atenção ricardiana no texto “Vós que, crentes em Cristos e Marias”. Nele, juntamente com uma crítica à fé católica, Reis faz uma defesa da imanência e do primado da objetividade exterior da realidade, em contraponto à visão transcendentalista propagada pelo cristianismo:

Vós que, crentes em Cristos e Marias,
Turvais da minha fonte as claras águas
Só para me falardes
Que há *águas de outra espécie*

Banhando prados com melhores horas, —
Dessas outras regiões pra que falar-me
Se estas águas e prados
São de aqui e me bastam?

Esta realidade os deuses deram
E para bem real a deram externa.
Que serão os meus sonhos
Mais que a obra dos deuses?

Deixai-me a Realidade do momento
E os meus deuses tranquilos e imediatos
Que não moram no Incerto
Mas nos campos e rios

Deixai-me a vida ir-se *pagãmente*
Acompanhada plas *avenas ténues*
Com que os juncos das margens
Se confessam de Pã.

Vivei nos vossos sonhos e deixai-me
O altar imortal onde é meu culto
E a visível presença

Dos meus próximos deuses.

Inúteis procos do melhor que a vida,
Deixai a vida aos crentes mais antigos
Que Cristo e a sua cruz
E Maria chorando.

Ceres, dona dos campos, me console
E Apolo e Vénus, e Urano antigo
E os trovões, com o interesse
De irem da mão de Jove (REIS, 2007, p.72-73, ênfase minha).

Dirigindo-se aos fiéis cristãos, especialmente os da vertente católica, vista pelo heterônimo como “a mais abjeta de todas” (REIS, 2003, p. 90), o primeiro ponto evidenciado pelo poeta diz respeito à crença cristã em uma realidade para além da que os sentidos podem captar de maneira objetiva.

Ao aludir à ideia de “águas de outra espécie”, Reis se refere ao transcendentalismo aceito pela fé cristã, isto é, o que diz respeito à crença em uma realidade espiritual que ultrapassa a existência imediata. Tal realidade, um dia acessível aos crentes por meio da promessa de ressurreição após a morte, é, como se sabe, um dos pilares fundamentais do cristianismo. Ademais, no Antigo Testamento, o próprio deus cristão fala de si mesmo como uma “fonte de água viva” (BÍBLIA, Jeremias, 2,13), enquanto metáfora de uma vida que não cessa, ilustrando, portanto, a perspectiva negada por Reis ao repudiar a ideia de que “há águas de outra espécie” além das que existem neste mundo.

Fiel à lição de Caeiro, segundo a qual “o único sentido oculto das coisas/ É elas não terem sentido oculto nenhum” (CAEIRO, 1977, p. 223), o poeta se aborrece com aqueles que procuram fazê-lo crer em uma realidade outra que não seja “esta realidade”, dada pelos deuses de modo claro, objetivo e externo ao sujeito que a percebe.

Nesse cenário, o desejo do heterônimo é o de simplesmente ser deixado em paz com os seus deuses pagãos, “tranquilos e imediatos/ Que não moram no *Incerto*/ Mas nos campos e rios”. Esse incerto de que fala o poeta tem o mesmo estatuto das tais “águas de outra espécie” da primeira estrofe e alude à existência de um céu conforme apregoado pelo cristianismo, e que será dado a conhecer aos homens, em definitivo, somente depois do Juízo Final.

Para isso, evidentemente, é necessário que haja fé na figura de Cristo enquanto deus único e verdadeiro salvador das almas, consoante se lê nos evangelhos:

43. Respondeu-lhes Jesus: Não murmureis entre vós. 44. Ninguém pode vir a mim se o Pai, que me enviou, não o atrair; e eu hei de ressuscitá-lo no último dia. 45. Está escrito nos profetas: Todos serão ensinados por Deus {Is 54,13}. Assim, todo aquele que ouviu o Pai e foi por ele instruído vem a mim. 46. Não que alguém tenha visto o Pai, pois só aquele que vem de Deus, esse é que viu o Pai. 47. Em verdade, em verdade vos digo: *quem crê em mim tem a vida eterna*. 48. Eu sou o pão da vida. 49. Vossos pais, no deserto, comeram o maná e morreram. 50. Este é o pão que desceu do céu, para que não morra todo aquele que dele comer. 51. Eu sou o pão vivo que desceu do céu. *Quem comer deste pão viverá eternamente*. E o pão, que eu hei de dar, é a minha carne para a salvação do mundo. 52. A essas palavras, os judeus começaram a discutir, dizendo: Como pode este homem dar-nos de comer a sua carne? 53. Então Jesus lhes disse: Em verdade, em verdade vos digo: se não comerdes a carne do Filho do Homem, e não beberdes o seu sangue, não tereis a vida em vós mesmos. 54. Quem come a minha carne e bebe o meu sangue tem a vida eterna; *e eu o ressuscitarei no último dia*. 55. Pois a minha carne é verdadeiramente uma comida e o meu sangue, verdadeiramente uma bebida. 56. Quem come a minha carne e bebe o meu sangue permanece em mim e eu nele. 57. Assim como o Pai que me enviou vive, e eu vivo pelo Pai, assim também aquele que comer a minha carne viverá por mim. 58. Este é o pão que desceu do céu. Não como o maná que vossos pais comeram e morreram. Quem come deste pão viverá eternamente. 59. Tal foi o ensinamento de Jesus na sinagoga de Cafarnaum (BÍBLIA, João, 6, 43-59).

Essa passagem, embora um pouco extensa, serve bem para ilustrar o cerne da doutrina cristã da salvação e da ressurreição. Segundo ensinamento do próprio Cristo, o lugar de habitação de Deus é o céu, como na oração: “PAI NOSSO, que *estais no céu* [...]” (BÍBLIA, Mateus, 6,9). Segundo o princípio cristão, esse céu se refere a uma realidade divina e imaterial, diferente das paisagens geograficamente situáveis da mitologia pagã, como o Monte Olimpo, por exemplo, a mais alta montanha da Grécia, comumente referida como a “sede augusta dos deuses” (HOMERO, 2015a, *Ilíada*, p. 139).

No entendimento do poeta, os cristãos, ao acreditarem em uma vida além da realidade imediata, vivem apenas “sonhos”, porquanto creem em algo para além da captação dos sentidos. A respeito desse “incerto” de que fala Reis, já Santo Agostinho havia se questionado em suas *Confissões*, procurando compreender de que natureza efetivamente tal espaço é constituído: “Onde está, Senhor, *o céu do céu*, do qual ouvimos dizer pela voz do Salmista: ‘O céu do céu é do Senhor, mas deu a terra aos filhos dos homens’? *Onde está o céu que não vemos, ante o qual todo este que vemos é terra?*” (AGOSTINHO, 1973, p. 261, ênfase minha).

A resposta, segundo defende Agostinho, precisa levar em consideração a existência de dois céus distintos, um deles, corpóreo e visível, “este firmamento que separa umas águas das outras” (AGOSTINHO, 1973, p. 264), criado por Deus no

segundo dia⁸⁵, e outro, concebido *no princípio antes do princípio*, isto é, antes da criação deste mundo, o qual reservou para si mesmo:

Chamastes céu ao firmamento. Chamastes céu ao céu desta terra e deste mar que criastes no terceiro dia, dando uma forma visível à matéria informe que tínheis criado antes de haver dia. *Já anteriormente a este, tínheis criado outro céu, que era o céu do céu, porque no princípio criastes o céu e a terra* (AGOSTINHO, 1973, p. 264, ênfase minha).

Incapaz de aceitar esse ponto de vista, Reis considera inútil a esperança na qual se apegam os crentes de que haja uma existência “melhor do que a vida”, de sorte que, se os cristão creem nessa perspectiva, é mister que não queiram impor essa ideia àqueles que não acreditam em “Cristo e a sua cruz/ E Maria chorando”, numa clara e irônica alusão ao cruento sacrifício do Deus-Filho em favor da humanidade, segundo prega a doutrina cristã.

Mediante essa perspectiva, o poema termina com uma espécie de confirmação de “fé” nos deuses pagãos, únicos capazes de consolar o poeta nas angústias do aqui e do agora:

*Ceres, dona dos campos, me console
E Apolo e Vénus, e Urano antigo
E os trovões, com o interesse
De irem da mão de Jove* (REIS, 2007, p. 73, ênfase minha).

Em favor dessa espécie de consolo encontrado na presença dos deuses do paganismo, em uma ode datada com apenas três dias de diferença da anterior⁸⁶, o tom é menos passivo em relação a sua coexistência com Cristo:

*Aqui, sem outro Apolo do que Apolo,
Sem um suspiro abandonemos Cristo
E a febre de buscarmos
Um deus dos dualismos.*

*E longe da cristã sensualidade
Que a casta calma da beleza antiga
Nos restitua o antigo
Sentimento da vida* (REIS, 2007, p. 75, ênfase minha).

⁸⁵ Segundo consta no livro do Gênesis: “[...] Deus disse: ‘Faça-se um firmamento entre as águas, e separe ele umas das outras’. 7. Deus fez o firmamento e separou as águas que estavam debaixo do firmamento daquelas que estavam por cima. 8. E assim se fez. Deus chamou ao firmamento CÉUS. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o segundo dia [...]” (BÍBLIA, Gênesis, 1, 6-8).

⁸⁶ A ode “Vós que, crentes em Cristos e Marias,” é de 09/08/1914 e a “Aqui, sem outro Apolo do que Apolo” data de 11/08/1914.

Nesse poema, Reis não deixa claro o que entende por esse “dualismo”, posto que, aqui, tal conceito pode ser interpretado tanto no sentido maniqueísta do bem contra o mal, no caso, Deus x diabo, do espiritual x mundano etc., ou ainda no sentido dual assumido por Cristo quando de sua passagem pela terra, no sentido de ser um deus que experimentou a natureza humana.

E se o poeta não se preocupa em comentar essa visão, a perspectiva, porém, de que o cristianismo é uma religião imbuída de “sensualidade”, mencionada no primeiro verso da segunda estrofe, é largamente comentada na prosa, sobretudo no momento em que o heterônimo defende que o que distingue o paganismo greco-romano de outros sistemas religiosos:

O que fundamentalmente distingue o paganismo greco-romano (mau grado as diferenças entre o paganismo grego e o romano) não é o facto de ser politeísta. Politeísmos há vários, de várias espécies e de vários graus de valor humano. Politeísmo é o sistema que foi dos povos nórdicos da Europa, politeísmo, é a religião o que foi dos □ politeísmos também, mau grado o aspecto de ter um fundamento monoteísta, sem *prise* para a alma geral, os sistemas egípcio, índio e o *actual sistema dito católico*. *Tão pouco se distingue o paganismo greco-romano por aquele característico que é costume atribuir-lhe: a alegria e a sensualidade*. Esse conceito, que existe apenas nos ignorantes e nos que só pensam em paganismo como coisa diferente do cristismo, é, como a ciência sabe, um erro. Não é mister repetir as observações dos dois mestres da ciência do helenismo — Boeckle e Burckhardt. Eles afirmaram, o último categoricamente, que os gregos eram mais tristes do que muita gente julga. Sobre o ponto da sensualidade do paganismo é inútil tocar, porque só fala da sensualidade greco-romana quem ignora o carácter grego e romano. A castidade grega é coisa sabida e assente para os estudiosos; a disciplina romana, a austeridade de princípios dos romanos é coisa do conhecimento geral. O hábito de tornar uma parte pelo todo, que faz com que a Roma meio cristã da decadência seja considerada como típica do paganismo, é causa do erro crasso do vulgo a este respeito. *O cristianismo é, como religião, mais alegre que o paganismo, e é mais sensual também* (REIS, 2003, p. 77-78, ênfase minha).

A respeito dessa tristeza de que fala Reis, de fato, o historiador da arte Jacob Burckhard dá testemunho, na monumental obra *Historia de la Cultura Griega*, afirmando, inclusive, que mesmo a representação dos deuses antigos permite antever o desalento em seus mais imponentes semblantes:

Considérese, además, la expresión de lo momentáneo en los rasgos de la cabeza, en la posición y movimiento de toda la figura — que a veces sólo se expresa en voz baja y, sin embargo, con la mayor verdad y belleza — ; *obsérvese también la chispa de tristeza en las más maravillosas cabezas de dioses (pues los dioses son eternos, pero no señores del Destino)* (BURCKHARDT, 1974, p. 39, ênfase minha).

Com esse apregoado distanciamento, o que o heterônimo deseja não é apenas afirmar sua crença nos deuses pagãos – ponto aliás, bastante duvidoso nessa poética – mas encontrar neles “a casta calma da beleza antiga” e alguma possibilidade de restituição do “antigo/ Sentimento da vida”. Nesse sentido, como explica Haquira Osakabe, o objetivo do classicista é, à sua própria maneira, “disciplinar o decadente”, procurando dar forma e ritmo ao seu tédio, atribuindo-lhe um teor filosófico mais digno e menos pessoal: “Em outras palavras, tentará dar uma consistência pagã a um drama que na sua raiz já transgride a objetividade, a impessoalidade e a serenidade dos gregos” (OSAKABE, 2002, p. 116).

Essa postura pouco serena pode ser igualmente percebida em uma das mais significativas odes a respeito do lugar de Cristo no panteão. Tão significativa, aliás, que o poeta deixou dela o registro de pelo menos três versões diferentes e que, embora partam do mesmo princípio – Cristo é um deus como qualquer outro – apresentam sensíveis diferenças em termos de tom. Assim, na versão dita “definitiva”, lê-se o seguinte:

Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero.
Em ti como nos outros creio deuses mais velhos.
Só te tenho por não mais nem menos
Do que eles, mas mais novo apenas.

Odeio-os sim, e a esses com calma aborreço,
Que te querem acima dos outros teus iguais deuses.
Quero-te onde tu stás, nem mais alto
Nem mais baixo que eles, tu apenas.

Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia
Como tu, *um a mais no panteão e no culto,*
Nada mais, nem mais alto nem mais puro
Porque para tudo havia deuses, menos tu.

Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida
É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,
E só sendo múltiplos como eles
Staremos com a verdade e sós (REIS, 2007, p. 102, ênfase minha).

Para um pagão sempre em busca da calma proveniente dos deuses, a simples menção a sentimentos tão extremos como o ódio – no caso, em relação cultores de Cristo – é já um ponto de tensão que expõe uma das trincas da máscara de tranquilidade por detrás da qual o poeta procura esconder sua melancólica e prostrada fisionomia. Além disso, esse poema contradiz de modo incontestável o injuntivo “Sem um suspiro abandonemos Cristo” da ode anterior, uma vez que, ao menos aqui, o que

se pretende afirmar é justamente o caráter igualitário de Cristo em face dos demais deuses: “um a mais no panteão e no culto, /Nada mais, nem mais alto nem mais puro”.

Obviamente, assim como há diferenciação entre os atributos dos deuses gregos – Apolo, deus do sol, Dioniso, deus do vinho, Poseidon, deus dos mares etc. – para Reis, Cristo também guarda características particulares, sendo, nesse poema, nomeadamente a tristeza o seu distintivo entre as deidades das quais agora faz parte.

Além disso, justamente por tê-lo como *um deus a mais*, o poeta é forçado a admitir em Cristo caracteres como a *altura* e a *pureza* próprias dos eternos, embora resista em reconhecer nele “o sentido/ Calmo e imortal da vida” (REIS, 2007, p. 77), igualmente próprio da natureza divina.

Já no caso das variantes, ainda que a lógica da incorporação de Cristo permaneça, é interessante notar as sensíveis alterações na tonalidade com que a propõe:

VARIANTE A

Não a ti, Cristo, odeio ou menos prezo
Que aos outros deuses que te precederam
Na memória dos homens.
Nem mais nem menos és, mas outro deus.

No Panteão faltavas. Pois que vieste
No Panteão o teu lugar ocupa,
Mas cuida não procures
Usurpar o que aos outros é devido.

Teu vulto triste e comovido sobre
A stéril dor da humanidade antiga
Sim, nova pulcritude
Trouxe ao antigo panteão incerto.

Mas que os teus crentes te não ergam sobre
Outros, antigos deuses que dataram
Por filhos de Saturno
De mais perto da origem igual das coisas,

E melhores memórias recolheram
Do primitivo caos e da Noite
Onde os deuses não são
Mais que as estrelas súbditas do Fado (REIS, 2007, p. 304).

VARIANTE B

Não a ti, mas aos teus, odeio, Cristo.
Tu não és mais que um deus a mais no eterno
Panteão que preside
À nossa vida incerta.

Nem maior nem menor que os novos deuses,
Tua sombria forma dolorida
Trouxe algo que faltava
Ao número dos divos.
Por isso reina a par de outros no Olimpo,
Ou pela triste terra se quiseses
Vai enxugar o pranto
Dos humanos que sofrem.

Não venham, porém, stultos teus cultores
Em teu nome vedar o eterno culto
Das presenças maiores
E eguaes da tua.

A esses, sim, do âmago eu odeio
Do crente peito, e a esses eu não sigo,
Supersticiosos leigos
Na ciência dos deuses.

Ah, aumentai, não combatendo nunca.
Enriquecei o Olimpo, aos deuses dando
Cada vez maior força
Plo número maior.

Basta os males que o Fado as Parcas fez
Por seu intuito natural fazerem.
Nós homens nos façamos

Unidos pelos deuses (REIS, 2007, p. 305-06).

Em termos formais, o que muda de uma ode para outra diz respeito ao acréscimo de oito versos a mais na segunda variante, bem como a disposição dos recuos nas estrofes⁸⁷, já que os versos longos mantêm a medida do decassílabo e os curtos, a do hexassílabo. Já no que diz respeito ao conteúdo, além de certas modificações na maneira de caracterizar Cristo e seus seguidores, há também, na segunda versão, uma defesa da multiplicidade divina, no sentido de que é preciso sempre reconhecer mais deuses e não de querer reduzi-los a uma única crença.

Na variante A, dirigindo-se diretamente a Cristo, Reis parece dar-lhe uma espécie de estranha e indiferente “acolhida”: “No Panteão faltavas. Pois que vieste/ No Panteão o teu lugar ocupa”. Em seguida, as palavras sobem para um tom de aviso: “Mas cuida não procures/ Usurpar o que aos outros é devido” – para logo descerem a uma inflexão quase que de ternura. Isso porque, diferentemente dos demais deuses, o “vulto triste e comovido” de Cristo parece ser o único que verdadeiramente se compadece da “stéril dor da humanidade antiga”, chegando ao ponto de o poeta reconhecer que a sua presença chega a trazer “nova pulcridade”, isto é, uma nova beleza, “ao antigo panteão incerto”.

Evidentemente, com isso, Reis não está afirmando que os demais deuses gregos nunca tomam partido da humanidade. Como visto nos capítulos anteriores, são inúmeros os momentos em que eles se apiedam de seus favoritos. Todavia, tal compaixão jamais chega ao ponto do autossacrifício da divindade cristã, conforme diz um dos mais conhecidos e citados versículos dos escritos bíblicos: “16. Com efeito, de tal modo Deus amou o mundo, que lhe deu seu Filho único, para que todo o que nele crer não pereça, mas tenha a vida eterna” (BÍBLIA, João, 3, 16).

Já na variante B, por seu turno, o diálogo se mostra bastante outro, enfocando sobretudo a crítica ao monoteísmo e ao comportamento dos cristãos. Repetindo a ideia de que Cristo é um deus a mais, “Nem maior nem menor que os novos deuses”, a figura do deus adquire outros matizes, passando a ser caracterizada como uma “sombria forma dolorida”. E embora continue reconhecendo o direito de Cristo de

⁸⁷ A junção da segunda e da terceira estrofes em um único bloco aparenta não mais do que um erro de composição da edição de 2007, posto que, nem na versão de 2000, de mesma organização e editora, nem a edição crítica de Silva Bélkior (Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988) apresentam o espaçamento.

reinar *juntamente* com os demais deuses, o tom do poeta, no entanto, jamais abandona seu ar de indiferença, deixando antever, pelo contrário, até um certo quê de zombaria:

[...]
 Por isso reina a par de outros no Olimpo,
 Ou pela triste terra se quiseses
 Vai enxugar o pranto
 Dos humanos que sofrem [...] (REIS, 2007, p. 305).

Tendo em vista a manifestada aversão de Reis pelo cristianismo, é até de espantar que o poema conserve uma tonalidade tão comedida, se comparada aos termos utilizados para se referir à fé cristã na prosa, esta sim, repleta de expressões como “o lixo cristão” (REIS, 2003, p. 79); “a extrema degeneração do paganismo greco-romano, a sua perversão” (REIS, 2003, p. 117); “o lixo de católico” (REIS, 2003, p. 170) etc.

Bem considerado, na realidade, apesar de toda a crítica feita aos cristãos, o poema se demonstra bem conservador nos ataques, refletindo o ideal de sobriedade e comedimento próprios da linguagem ricardiana. Bem outro, por exemplo, é caso do conhecido poema “VIII” de *O guardador de rebanhos*, cuja leitura já foi aludida por certos críticos mais pudicos, como “pouco aconselhável para espíritos sensíveis”. Entretanto, fora a evidente intenção provocativa, esse poema se mostra um dos pontos mais altos e comoventes do lirismo caeiriano. Nele, como se sabe, o mestre fala da figura de um Cristo menino, fugido de um céu falso e artificial e que vem morar com consigo na aldeia do Ribatejo, onde, por consequência:

[...]
 Diz-me muito mal de Deus.
 Diz que ele é um velho estúpido e doente,
 Sempre a escarrar no chão
 E a dizer indecências.
 A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.
 E o Espírito Santo coça-se com o bico
 E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
 Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica.
 Diz-me que Deus não percebe nada
 Das coisas que criou —
 «Se é que ele as criou, do que duvido.» —
 «Ele diz, por exemplo, que os seres cantam a sua glória,
 Mas os seres não cantam nada.
 Se cantassem seriam cantores.
 Os seres existem e mais nada,
 E por isso se chamam seres.»
 E depois, cansado de dizer mal de Deus,

O Menino Jesus adormece nos meus braços
E eu levo-o ao colo para casa [...] (CAEIRO, 1977, p. 210).

Passando ao largo de qualquer análise mais detalhada do Cristo caeiriano, posto que, sendo diferente do Cristo cristão, tampouco é o mesmo Cristo ricardiano, importa destacar que, enquanto o deus menino do mestre “dorme dentro da minha alma/ E às vezes acorda de noite/ E brinca com os meus sonhos” (CAEIRO, 1977, p. 212), o de Reis permanece sem contorno mais definido que a já explicitada “sombria forma dolorida” com que o neoclássico o qualifica.

Na realidade, já mais próximo das últimas menções à figura de Cristo, nem mesmo essa crença na divindade como um deus a mais parece encontrar sustentação, como se lê na ode “Os deuses e os Messias que são deuses”:

Os deuses e os Messias que são deuses
Passam, e os sonhos vão que são Messias.
A terra muda dura.
Nem deuses, nem Messias, nem ideias
Me trazem rosas. Minhas são se as tenho.
Se as tenho, que mais quero? (REIS, 2007, p. 192).

Cada vez mais desencantado, conforme faz notar Eduardo Lourenço, “todo o Ricardo Reis, mas particularmente, o último, é a suprema petrificação” (LOURENÇO, 1981, p. 65), pois que, incessantemente tragado pelo tempo – este também um deus, “Que os próprios filhos/ Devora sempre” (REIS, 2007, p. 42) – aos poucos, até mesmo a tentativa de disfarçar a sua funda angústia da finitude sob o véu da crença em deuses, novos ou velhos, termina por cair na repetitividade e na afetação que só mesmo as suas pobres interlocutoras sequestradas de Horácio parecem ainda dispor de alguma paciência para escutar:

Não porque os deuses findaram, alva Lídia, choro...
Mas porque nas bocas de hoje os nomes sobrevivem
Mortos apenas, como nomes em pedras sepulcrais.
Por isso, Lídia, lamento
Que Vénus em bocas cristãs seja uma palavra dita,
Que Apolo seja um nome que usam quantos
Sequentes de Cristo — e a crença lúcida
Nos deuses puramente deuses,
Tenha passado e ficado, cinza do que era fogo,
Lama do que era água reflectindo as árvores,
Tronco morto do que dava fruto e florescia,
Mas se choro, não creio
Menos que ainda existo, como existem os deuses (REIS, 2007, p. 242, ênfase minha).

Caminhando na terra desolada de um século no qual a poesia aparece, conforme os dizeres de Octávio Paz, “como a história das relações contraditórias, feitas de fascinação e repulsa” (PAZ, 1984, p.13), no fundo, Reis não faz mais do que confirmar a angústia sempre presente de seu próprio tempo que, deus nenhum, no Olimpo ou na cruz, é capaz de atenuar.

5.3 “Não sejamos inteiros numa fé talvez sem causa”

Com efeito, embora o paganismo represente, para o poeta, “a mais verdadeira e a mais útil das fés” (REIS, 2003, p. 160), tal crença não significa que ele possa oferecer ao homem a possibilidade de compreensão de verdades ditas superiores, ao contrário do que promete o cristianismo: “31. E Jesus dizia aos judeus que nele creram: Se permanecerdes na minha palavra, sereis meus verdadeiros discípulos; 32. *conhecereis a verdade e a verdade vos livrará*” (BÍBLIA, João, 8, 31-32, ênfase minha):

Nada me dizem vossos deuses mortos
Que eu haja de aprender. O crucifixo
Sem amor e sem ódio
Do meu □ aparto.

Que tenho eu com as crenças que o Cristo
Curvado o torso a mim, latino, morra?
Mais com o sol me entendo
Que com essas verdades...

Que o sejam... Deus a mim não só foi dado
Que uma visão das coisas que há na terra
E uma razão incerta,
E um saber que há deuses... (REIS, 2007, p. 261).

Assim, na visão do heterônimo, os deuses terminam por se situar em uma esfera de compreensão que vai além do conceito de qualquer “verdade”:

Acima da verdade estão os deuses
A nossa ciência é uma falhada cópia
Da certeza com que eles
Sabem que há o Universo.

Tudo é tudo, e mais alto estão os deuses
Não pertence à ciência conhecê-los,
Mas adorar devemos
Seus vultos como às flores,

Porque visíveis à nossa alta vista,
São tão reais como reais as flores

E no seu calmo Olimpo
São outra Natureza (REIS, 2007, p. 82, ênfase minha).

Quase esbarrando na alegoria da caverna platônica, nesse poema, Reis deixa antever a ideia de que “nossa ciência”, isto é, nosso entendimento em relação às coisas, não passa de uma “falhada cópia” com que o homem procura compreender uma realidade superior como é a dos deuses e a do Universo.

Diferentemente de Platão, no entanto, o poeta defende que, na impossibilidade de conhecer o que está “acima da verdade”, isto é, os deuses, a única coisa que realmente faz sentido é a crença na imanência do real visível – ponto que, conforme se verá mais adiante, aproxima-se e ao mesmo tempo se afasta da perspectiva de Sophia.

Paradoxalmente, porém, o modo como concebe essa crença não deixa de lembrar, em muito, a lógica cristã que propõe, por meio da fé, a *adoração das coisas invisíveis* e, portanto, transcendentais: “1. A fé é o fundamento da esperança, é *uma certeza a respeito do que não se vê*” (BÍBLIA, Hebreus, 11, 1, ênfase minha).

Na realidade, ao afirmar que “adorar devemos/ Seus vultos [dos deuses] como às flores, / Porque visíveis à nossa alta vista”, o poeta apenas substitui uma coisa pela outra, de modo que, conforme explica Maria Helena Neri Garcez, “no confronto que fica implícito entre paganismo e cristianismo, Ricardo Reis explicita sua preferência pelo primeiro. Devemos assinalar, no entanto, que *os termos em que o faz estão muito mais próximos do contexto cristão do que do pagão*” (GARCEZ, 1990, p. 84, ênfase minha).

Curiosamente, porém, embora afirme que os deuses são de uma natureza não completamente apreensível pela ciência humana, Reis permanece insistindo que Cristo é um deus como outro qualquer, como se soubesse em que consiste, realmente, *ser uma divindade*. E como quem antecipa um contra-argumento, de fato, a certa altura de sua prosa, o poeta constrói uma complexa teoria para explicar em que termos compreende o conceito de deus – ou deuses.

Contrariando o pensamento de Caeiro, para quem “os próprios deuses pagãos eram uma deformação do paganismo” (REIS, 2003, p. 134), pois embora fossem “feitos à imagem e semelhança das coisas materiais [...] não eram as coisas materiais, e isso lhe bastava para que nada fossem” (REIS, 2003, p. 134), para Reis, as deidades são vistas sob diferente perspectiva:

As coisas, para mim, têm um outro sentido. Os deuses gregos representam a fixação abstracta do objectivismo concretizador. Nós não podemos viver sem ideias abstractas, porque sem elas não podemos pensar. O que devemos é furtar-nos a atribuir-lhes uma realidade que não derive da matéria de onde as extraímos. Assim acontece aos deuses. As ideias abstractas não têm realidade verdadeira: têm, porém, uma realidade humana, relativa apenas ao lugar que o animal homem tem na terra. Os deuses pertencem à categoria das abstrações, no que respeita à sua relação com a realidade, mas não pertencem a essa categoria como abstrações, porque o não são. Como as ideias abstractas nos servem para nos conduzirmos entre as coisas, os deuses servem-nos também para nos conduzirmos entre homens. Os deuses são portanto reais e irreais ao mesmo tempo. São irreais porque não são realidades, mas são reais porque são abstrações concretizadas. Uma abstracção concretizada passa a ser pragmaticamente real; uma abstracção não concretizada não é real mesmo pragmaticamente. Platão, erigindo em pessoas abstractas as ideias, seguiu o velho processo pagão da criação de deuses; colocou, porém, os seus deuses longe demais. *Uma ideia só se torna um Deus quando é devolvida à concreção. Passa então a ser uma força da Natureza. Isso é um Deus. Se isto é uma realidade ou não, não sei. Pessoalmente creio na existência dos deuses; creio no seu número infinito, na possibilidade de o homem ascender a deus. O criador de civilização é uma força da Natureza; é portanto um deus, ou um semi-deus* (REIS, 2003, p. 134-35, ênfase minha).

Dessa passagem, alguns argumentos aparecem desenvolvidos nas odes. O primeiro deles diz respeito à lógica de que os deuses são *uma ideia abstrata tornada concreta na medida em que servem como um modelo de conduta para o homem*. Como bom panteísta⁸⁸ que procura ser, para Reis, esse modelo está na natureza, aqui vista de acordo com o modelo de *personificação* oriundo do politeísmo indo-europeu, segundo o qual, conforme explica Waldomiro Piazza, “as forças da natureza, em particular os astros, são concebidos como entidades divinas, com funções próprias e certa autodeterminação” (PIAZZA, 1983, p. 8), conforme se lê na ode “Deixemos, Lídia, a ciência que não põe”:

Deixemos, Lídia, a ciência que não põe
Mais flores do que *Flora* pelos campos,
Nem dá de *Apolo* ao carro
Outro curso que *Apolo*.

Contemplação estéril e longínqua
Das coisas próximas, deixemos que ela
Olhe até não ver nada
Com seus cansados olhos.

Vê como *Ceres* é a mesma sempre

⁸⁸ Conforme explica Waldomiro Piazza, “O *Panteísmo*, (pan: tudo; theós: deus) é a crença de que tudo é Deus: astros, seres vivos e inanimados... trata-se antes de uma atitude diante dos mistérios da natureza do que de uma Religião específica, mas o fenômeno transparece aqui e ali, tanto no politeísmo como no monoteísmo (PIAZZA, 1983, p. 82).

E como os louros campos entumece
E os cala pràs avenas
Dos agrados de *Pã*.

Vê como com seu jeito sempre antigo
Aprendido no orige azul dos deuses,
As *ninfas* não sossegam
Na sua dança eterna.

E como as *hemadriades* constantes
Murmuram pelos rumos das florestas
E atrasam o deus *Pã*
Na atenção à sua flauta.

Não de outro modo mais divino ou menos
Deve aprazer-nos conduzir a vida,
Quer sob o ouro de *Apolo*
Ou a prata de *Diana*.

Quer troe *Júpiter* nos céus toldados,
Quer apedreje com as suas ondas
Neptuno as planas praias
E os erguidos rochedos.

Do mesmo modo a vida é sempre a mesma.
Nós não vemos as *Parcas* acabarem-nos.
Por isso as esqueçamos
Como se não houvessem.

Colhendo flores ou ouvindo as fontes
A vida passa como se temêssemos.
Não nos vale pensarmos
No futuro sabido

Que aos nossos olhos tirará *Apolo*
E nos porá longe de *Ceres* e onde
Nenhum *Pã* cace à flauta
Nenhuma branca ninfa.

Só as horas serenas reservando
Por nossas, companheiros na malícia
De ir imitando os deuses
Até sentir-lhe a calma.

Venha depois com as suas cãs caídas
A velhice, que os deuses concederam
Que esta hora por ser sua
Não sofra de *Saturno*

Mas seja o templo onde sejamos deuses
Inda que apenas, *Lídia*, pra nós próprios,
Nem precisam de crentes
Os que de si o foram (REIS, 2007, p. 230-31, ênfase minha).

Um dos mais longos da obra, nesse poema, em treze estrofes, são evocadas pelo menos onze divindades, todas diretamente ligadas a seus mais tradicionais atributos – *Flora* e *Ceres* aparecem relacionadas aos campos, *Apolo* ao sol, *Netuno*

ao mar etc. Entretanto, além desse princípio afirmativo da imanência dos deuses pagãos, existe nele um dado que tensiona ainda mais o modo como Reis concebe a noção de divindade, a saber, a injunção “*sejamos deuses/* Inda que apenas, Lídia, pra nós próprios”. Aspecto, aqui, apenas aludido de passagem, esse motivo aponta para uma perspectiva que aparece ao final da citação anterior, pinçada da prosa, e também em alguns outros poemas, denunciando uma visão um tanto quanto *evemerista* da parte de Reis, na medida em que afirma crer “na possibilidade de o homem *ascender a deus*” (REIS, 2003, p. 135, ênfase minha):

Se a cada coisa que há um deus compete,
 Porque não haverá de mim um deus?
 Porque o não serei eu?
 É em mim que o deus anima porque eu sinto.
 O mundo externo claramente vejo —
 Coisas, homens, sem alma (REIS, 2007, p. 199).

Ao que parece, porém, essa perspectiva não passa de uma simples divagação de um poeta que não tarda em afirmar o seu contrário:

Cada um é um mundo; e como em cada fonte
 Uma deidade vela, a cada homem
 Porque não há-de haver
 Um deus só de ele homem?

Na encoberta sucessão das coisas,
 Só o sábio sente, que *não foi mais nada*
 Que a vida que deixou (REIS, 2007, p. 227).

Embora não chegue a ser desenvolvido em profundidade pelo poeta, o simples registro de tal oscilação de pensamento funciona como mais um importante indicador que faz ruir de dentro para fora a aparente rigorosidade com que Reis procura erguer as bases de seu universo poético. Aparentemente, esse moderno pagão “desterrado da pátria antiquíssima” da própria crença, pelo fato mesmo de não ter plena certeza de nada, parece bastante disposto a pelo menos considerar a possibilidade de tudo, consoante a conhecida fórmula pessoana do “Sê plural como o universo!” (PESSOA, 1998, p. 81) e que é bem ilustrada pelo poema “Vivem em nós inúmeros”

Vivem em nós inúmeros;
 Se penso ou sinto, ignoro
 Quem é que pensa ou sente.
 Sou somente o lugar
 Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu escrevo (REIS, 2007, p. 225, ênfase minha).

Mas justamente porque fiel a essa pluralidade, o poeta não tarda em demonstrar os primeiros sinais de esmorecimento, tanto do que *afirma negar*, quanto do que *se nega a afirmar*, pois, ao fim e ao cabo:

Toda visão da crença se acompanha,
Toda crença da acção; e a acção se perde,
Água em água entre tudo.
Conhece-te, se podes. Se não podes
Conhece que não podes. Saber sabe.
Sê teu. Não dês nem speres (REIS, 2007, p. 160).

Em termos um pouco mais claros, o que Reis afirma é que *toda visão se acompanha de uma crença*, do mesmo modo que *toda crença se acompanha de uma ação*. Entretanto, a ação se perde e, juntamente com ela, a crença. Perdida a crença, perde-se também a ação. Em outras palavras, volta-se ao ponto zero inicial. Assim sendo, o conselho do poeta, pelo menos aqui, passando ao largo de qualquer profissão de fé, denota, antes, uma espécie de profissão de incerteza: “Conhece-te, se podes”. Como, em geral, o homem encontra dificuldades nesse processo, é mister que tenha plena consciência da própria incapacidade e se recolha em si mesmo, sem dar nem esperar por coisa alguma.

Um passo a mais nesse movimento inicial em direção à incerteza, ou melhor à *certeza de que nada é certo*, e o que se tem é um mergulho em queda livre no abismo da negação – em todos os sentidos:

Crer é errar. Não crer de nada serve (REIS, 2007, p. 265).

Preso no dilema entre *adotar uma crença e incidir em erro* ou *não crer em nada e perceber que a descrença é inútil*, Reis tenta resolver o embate apostando na dúvida e na suspeição que joga por terra boa parte de suas afirmações anteriores:

Meu gesto que destrua
 A mole das formigas,
 Tomá-lo-ão elas por de um ser divino;
 Mas eu não sou divino para mim.

Assim talvez os deuses
 Para si o não sejam,
 E só de serem do que nós maiores
 Tirem o serem deuses para nós.

Seja qual for o certo,
 Mesmo para com esses
 Que cremos serem deuses, *não sejamos*
Inteiros numa fé talvez sem causa (REIS, 2007, p. 239).

Assim, em uma tal oscilação entre crer e não crer, ou mesmo entre crer ora nisto ora naquilo, Reis termina por revelar, como bem pontua Maria Helena Neri Garcez, que esse seu paganismo, “*assenta-lhe tão bem quanto uma camisa-de-força*, pois seu desconforto íntimo é tão intenso que não faz mais que procurar defendê-lo a unhas e dentes (GARCEZ, 1990, p. 84, ênfase minha).

5.4 O Cristo Cigano

E enquanto Reis se debate em um labirinto sem saída, ou melhor, com tantas saídas possíveis, que, no fim das contas, a desorientação é a mesma, a presença de Cristo na poética de Sophia não deixa de representar um universo próprio de tensões e paradoxos. Para além da obra *O Cristo Cigano*, publicada pela primeira vez em 1961 – e na qual, à exceção do título, curiosamente, Cristo não é nominalmente evocado em nenhum momento – há apenas duas referências diretas ao nome do deus em toda a sua poética, a saber: nos poemas “A veste dos fariseus”, de *Livro Sexto*, e no já analisado “Che Guevara”, de *O Nome das Coisas*.

Todavia, não é apenas quando se refere nominalmente a Cristo, que Sophia trabalha com a temática cristã. Diferente de Reis, alheio a toda ideia de sofrimento humano que não diga respeito exclusivamente a si mesmo, a poeta enxerga no crucificado a imagem da própria angústia e da miséria humana.

Nesse sentido, conforme explica em entrevista, o tema do encontro com Cristo, mote de todo *O Cristo Cigano*, representa “O encontro com a pobreza, a miséria, a solidão, o abandono, o sofrimento e a agonia” (ANDRESEN, 1962, p. 10), do qual nenhum poeta, no seu entender, está autorizado a se furtar. Assim, segundo escreve

também em carta para Jorge de Sena, Sophia sublinha uma visão bastante particular da arte e da sua própria poesia, no sentido de considerá-las como uma forma de reação a partir da qual é possível exigir justiça e gritar um “*testemunho contra o desconcerto do mundo onde nos quebramos*” (BREYNER; SENA, 2010, p.106, ênfase minha).

Tendo em vista essa perspectiva, fica mais fácil compreender os sentidos da presença de Cristo em sua obra como um todo e em *O Cristo Cigano*, em particular. Considerado pela própria Sophia um tanto quanto deslocado em relação ao conjunto de sua poética, por muito tempo esse livro esteve excluído de uma série de edições e reedições de sua obra completa, conforme se pode apreender pela síntese feita por Maria Tavares, na “Nota à quinta edição de *O Cristo Cigano*”, pela Assírio & Alvim, em 2014:

Durante um certo período de tempo *O Cristo Cigano* esteve arredado da obra da Autora, por sua vontade: o livro não consta de *Obra Completa* que, a partir de 1990, e de acordo com a minha mãe, a Caminho editou em três volumes; também deixou de haver edições autónomas. Só tomei consciência clara deste facto quando em 1999 a minha mãe pediu que eu me encarregasse do futuro das edições da sua obra literária. Naturalmente que a interpelei sobre a rejeição deste magnífico livro. Disse-me: «Retirei-o porque, com o tempo, comecei a achá-lo fraco.» Este juízo tinha a ver com a fortíssima influência que nele sentia da poesia de João Cabral de Melo Neto. «Comecei a senti-lo como um objeto estranho na minha poesia.» No entanto, acabou por ser sensível aos argumentos a *contrario* que lhe fui apresentando, e foi possível tomar a decisão de o reintegrar (TAVARES, 2014, p. 9).

Sexto livro na ordem de publicação, *O Cristo Cigano*, no entanto, não será propriamente considerado enquanto tal por Sophia. Como se sabe, o título de *Livro Sexto* somente o receberá a coletânea de poemas publicados no ano seguinte (1962), de sorte que, com essa decisão, conforme aponta Rosa Maria Martelo, “a poeta parece ter pretendido alertar-nos para a condição descentrada de *O Cristo Cigano* no contexto da sua obra poética” (MARTELO, 2014, p. 17).

Mas embora tenha sido visto posteriormente como uma obra à parte, estranha ao conjunto poético da autora, os poemas que compõem *O Cristo Cigano* não deixam de fazer parte de um dos diferentes modos de escrever de Sophia, nem sempre pautado pelo rigor de projeto que comumente se lhe atribui, uma vez que *O Cristo* não parece ter surgido com qualquer intenção prévia de compor um conjunto específico de textos. A esse respeito, é esclarecedor o comentário da própria autora, na quarta de suas *Artes poéticas*, na qual alude a como se deu esse processo de composição:

“Outra ainda é a maneira que surgiu quando escrevi *O Cristo Cigano*: havia uma história, um tema, anterior ao poema. Sobre esse tema escrevi vários poemas soltos que depois organizei num só poema longo” (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 896).

Como resultado, a união desses “vários poemas soltos” forma o todo de onze composições que dão forma ao livro, cujos títulos “marcam sucessivos movimentos de busca que culminam numa *revelação*” (MARTELO, 2014, p. 16, ênfase minha). Essa “revelação” de que fala Martelo diz respeito ao já referido tema do encontro com Cristo por meio do sofrimento humano, inerente ao motivo que deu origem ao poema, como explica a própria Sophia:

Direi que o pretexto deste poema foi a lenda do Cristo Cachorro que me contou em Sevilha, numa igreja de Triana, o poeta João Cabral de Melo, a quem um cigano a tinha contado. Segundo esta lenda, a imagem chamava-se Cristo Cachorro, porque o modelo do escultor tinha sido um cigano de nome Cachorro que o próprio escultor havia apunhalado (ANDRESEN, 1962, p. 1,10).

Como se percebe, o núcleo temático é bastante simples e encontra eco em certos motivos bastante caros à Sophia, sobretudo no período da década de 60: “esta lenda foi apenas um ponto de partida que me forneceu o suporte narrativo do poema, pois o tema interior deste estava já antes comigo. De facto, *este tema é o mesmo que surge em quase tudo o que escrevi nessa época*” (ANDRESEN, 1962, p. 10, ênfase minha).

Sendo Sophia uma poeta em cuja obra se encontra, segundo palavras de António José Saraiva e Óscar Lopes, “a identificação do *eterno* com a *realidade humana* e suas aspirações à *justiça*” (SARAIVA; LOPES, p. 1134, ênfase minha), não é de admirar que a autora de *Dual* tenha se identificado tanto com um poeta do calibre de João Cabral de Melo Neto, ele também autor de uma obra na qual se percebe, segundo Alfredo Bosi, “o tratamento da *substância natural e humana* da sua província” (BOSI, 2008, p. 470, ênfase minha). Isso sem falar, naturalmente, do caráter objetivo da linguagem igualmente caro aos dois poetas e que confere a seus versos um rigor, por vezes, de pura *austeridade* e *geometria* – termos, aliás, muito ao gosto da crítica especializada na obra de ambos.

Assim sendo, já no primeiro poema do livro, Sophia não deixa de expressar a sua admiração pelo autor brasileiro:

A PALAVRA FACA

A palavra faca
 De uso universal
 A tornou tão aguda
 O poeta João Cabral
 Que agora ela aparece
 Azul e afiada
 No gume do poema
 Atravessando a história
 Por João Cabral contada (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 25).

Reconhecendo em João Cabral o tratamento *agudo* conferido às palavras, cuja capacidade de desnudamento o leva ao extremo de compor textos tão incisivos como uma “faca/ que só tivesse lâmina” (MELO NETO, 2010, p. 171), faca esta, ainda, “entregue inteiramente/ à fome pelas coisas/ que nas facas se sente” (MELO NETO, 2010, p. 172), Sophia alude à tópica do corte e da divisão, dados centrais em sua própria poética.

Ambigualmente, esta faca “azul e afiada”, atravessa não apenas a história do poema, no sentido metafórico da influência cabralina, mas igualmente a carne do jovem cigano, personagem da história contada pelo poeta a Sophia, uma vez que é com uma faca que o escultor da lenda assassina aquele que lhe servirá de modelo.

Nesse sentido também, conforme já visto em capítulos anteriores, a própria palavra poética, quando convertida em canto, ao mesmo tempo em que tem o poder de unir e guiar, posto que é “o fio de linho da palavra” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 7) que permite ao homem se orientar no labirinto do mundo, traz consigo também a capacidade de *cisão* e de *ruptura*, inclusive da voz do poética: “Musa ensina-me o canto/ Que me *corta* a garganta (ANDRESEN, 2014, Livro Sexto, 33, ênfase minha).

Sob essa perspectiva, ainda em relação ao primeiro poema, segundo explica Maria Martelo, a admiração de Sophia por Cabral é celebrada de maneira formidável “na imagem que transfere para a palavra faca as características materiais do objeto assim designado, fazendo-os convergir numa presença única, ao mesmo tempo concreta e abstracta, «Azul e afiada» mas «No gume do poema» (MARTELO, 2014, p. 18).

Feita, portanto, a homenagem preambular⁸⁹, o primeiro poema em que Sophia retrabalha a lenda ouvida apresenta a imagem de um escultor, inicialmente passeando em um cenário tranquilo em meio à tarde:

I

O ESCULTOR E A TARDE

No meio da tarde
Um homem caminha:
Tudo em suas mãos
Se multiplica e brilha.

O tempo onde ele mora
É completo e denso
Semelhante ao fruto
Interiormente aceso.

No meio da tarde
O escultor caminha:
Por trás de uma porta
Que se abre sozinha
O destino espera.

E depois a porta
Se fecha gemendo
Sobre a Primavera (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 26, ênfase minha).

Tendo em suas mãos o poder da criação, o escultor do poema vagueia pela tarde multiplicando “tudo”, isto é, qualquer coisa que deseje recriar a partir do modelo encontrado na realidade que vê. Como que alheado ao tempo histórico e cronológico, essa figura parece estar imersa naquele tempo amplamente perseguido por Sophia, “completo e denso” que remete à interioridade originária do “fruto”, o qual, por sua vez, conforme explicam Chevalier e Gheerbrant, é “símbolo da abundância, que transborda da cornucópia da deusa da fecundidade ou das taças dos banquetes dos deuses. Em razão dos grãos que contém, Guénon comparou o fruto ao ovo do mundo, *símbolo das origens* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 453, ênfase minha).

⁸⁹ Posteriormente, em *Ilhas* (1989), Sophia publicará outro poema em homenagem a João Cabral, intitulado “Dedicatória da segunda edição do «Cristo Cigano» a João Cabral De Melo Neto”, mais ou menos nos mesmos termos: “I João Cabral de Melo Neto/ Essa história me contou/ Venho agora recontá-la/ Tentando representar/ Não apenas o contado/ E sua grande estranheza/ Mas tentando ver melhor/ A peculiar disciplina/ De rente e justa agudeza/ Que a arte deste poeta/ Verdadeira mestra ensina/ II Pois é poeta que traz/ À tona o que era latente/ Poeta que desoculta/ A voz do poema imanente/ Nunca erra a direcção/ De sua exacta insistência/ Não diz senão o que quer/ Não se inebria em fluência/ Mas sua arte não é só/ Olhar certo e oficina/ E nele como em Cesário/ Algo às vezes se alucina/ Pois há nessa tão exacta/ Fidelidade à imanência/ Secretas luas ferozes/ Quebrando sóis de evidência” (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 86-87).

No caso de Sophia, simbolicamente, a imagem do fruto traz, em si mesma, além da origem, também a frescura de um centro que, ao mesmo tempo em que serve como um ponto mítico de referência, é igualmente um local de abrigo para o sujeito poético:

MANHÃ

Como um fruto que mostra
Aberto pelo meio
A frescura do centro

Assim é a manhã
Dentro da qual eu entro (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 34, ênfase minha).

Voltando ao eu-lírico de *O Cristo Cigano*, porém, a sensação completude, representada pelo caminhar no espaço aberto do “meio da tarde”, logo é desfeita pelo contraponto imediato oferecido pela imagem da porta, cuja função, como se sabe, é fechar, restringir ou proteger o acesso a determinado ambiente. Dado, porém, que essa porta “se abre sozinha”, a leitura dos poemas subsequentes leva a crer que se trata da entrada do ateliê do próprio artista, no qual um destino ainda não revelado parece aguardar o seu regresso, como se percebe pela composição seguinte:

II

O DESTINO

O destino eram
Os homens escuros
Que assim lhe disseram:

— Tu esculpirás *Seu rosto*
de morte e de agonia (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 27).

Que “homens escuros” são esses, o poema não diz, mas considerando o teor da encomenda, uma escultura da imagem de Cristo na cruz – o que se adivinha pelo contexto explicado pela própria Sophia em entrevista, e se reforça pela grafia do pronome “Seu”, escrito em maiúsculas – é possível associar a escuridão à representação da morte e da agonia que o artista deverá imprimir na imagem. Além disso, esses homens, cujas presenças por si sós conferem uma atmosfera pesada ao ambiente, servem também como indicativo do destino “escuro” que acaba de ser

traçado para o jovem cigano sem que nem ele nem o escultor tenham qualquer ciência disso ainda.

Recebido o encargo, o escultor inicia uma longa jornada em busca de um modelo ideal, do qual possa extrair da maneira mais fiel possível o “rosto/ de morte e de agonia” encomendado:

III

BUSCA

Pelos campos fora
Caminhava sempre
Como se buscasse
Uma presença ausente.

«Onde estás tu morte?
Não te posso ver:
Neste dia de Maio
Com rosas e trigo
É como se tu não
Vivesses comigo.

*A ti me enviaram
És tu meu destino
Mas diante da vida
Eu não te imagino*

A ti me enviaram
E sei que me esperas
Mas só oiço a verde
Voz das Primaveras

Onde a tua imagem
Onde o teu retrato
Na manhã tão limpa?

Onde a tua imagem
Onde o teu retrato
Nas tardes serenas
Nos frutos redondos
Nas crianças puras
Nas mulheres criando
Com seus gestos vida?

Onde a tua imagem
Ou o teu retrato
Nas coisas que eu amo?

Onde a tua voz
Ou a tua presença
Na voz deste dia?
Aqui onde habito
Há o sol a pique
O mar descoberto
A noite redonda
O instante infinito.

É verdade que passas
Pela cidade às vezes
Nos caixões de chumbo:

Mas viro o meu rosto
Pois não te compreendo
És um pesadelo
Uma coisa inventada
Que o vento desmente
Com suas mãos frescas
E a luz logo apaga.

Onde a tua imagem
Ou o teu retrato
Nas coisas que eu vejo?

É verdade que passas
Pela cidade às vezes
Com teu vestido roxo
Entre velas e incenso:
Mas eu te renego e o vento te nega
Com suas mãos frescas
E eu não te pertença.
Meu corpo é do sol
Minh'alma é da terra.

Onde está teu rosto
Ou a raiz de ti
Onde procurar-te?

E como te amarei
Tanto que em meus dedos
Tua imagem floresça
E entre as minhas mãos
O teu rosto apareça?» (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 28-30).

Percebe-se, na imagem desse escultor, pela própria maneira inicialmente serena de se portar, bem como pelo tom com que chama a morte, que subsiste nele, ainda, uma espécie de pureza original, de algum modo não conspurcada pela crueza do mundo.

E embora a morte não lhe seja completamente estranha, pela própria dificuldade em encontrá-la – procurando-a sempre onde ela ainda não está, como “Nas tardes serenas/ Nos frutos redondos/ Nas crianças puras” etc. – é possível perceber o quanto essa realidade sempre se manteve distanciada do escultor, deixando-se antever somente “às vezes/ Nos caixões de chumbo” que passam pela cidade – nesse sentido, a evocação do féretro de chumbo no qual a morte vai encerrada serve também com um reforço desse isolado distanciamento.

Presumivelmente, sem nunca ter sentido de perto o drama da morte, sempre mantida à distância pela força e pela beleza da paisagem – “Neste dia de Maio/ Com

rosas e trigo/ É como se tu não/ Vivesses comigo” – e pela própria postura de negação quando diante dela – “Mas viro o meu rosto/ Pois não te compreendo/ És um pesadelo/ Uma coisa inventada” – o escultor chama em vão por sua presença.

Chegando ao cúmulo de caracterizá-la com atributos positivos, como “mãos frescas”, o escultor confessa, ao final do poema, a estranha necessidade de *amar a morte*, condição aparentemente necessária para que possa recriá-la em seu ofício artístico:

[...]
 E como te amarei
 Tanto que em meus dedos
 Tua imagem floresça
 E entre as minhas mãos
 O teu rosto apareça?» (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 30).

Depois de muito procurá-la em vão onde tudo transbordava de vida, no quarto poema da série, finalmente, o escultor tem um encontro inesperado, que funciona como uma espécie de nó a partir do qual há uma mudança de rumo na narrativa poética:

IV

O ENCONTRO

Redonda era a tarde
Sossegada e lisa
Na margem do rio
Alguém se despia.

Sozinho o cigano
 Sozinho na tarde
 Na margem do rio

Seu corpo surgia
Brilhante da água
Semelhante à lua
Que se vê de dia

Semelhante à lua
 E semelhante ao brilho
 De uma faca nua.

Redonda era a tarde (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 31, ênfase minha).

Dialogando implicitamente com o episódio do batismo de Cristo nas águas do rio Jordão, quando, então, “os céus se abriram e viu descer sobre ele, em forma de

pomba, o Espírito de Deus” (BÍBLIA, Mateus, 3, 16), nesse primeiro encontro, a impressão causada pelo jovem cigano aos olhos do escultor é bastante evidente, de sorte que seu corpo resplandecente chega a ser comparado a uma luz cujo brilho é tão intenso que nem uma luz mais intensa como a do sol é capaz de ocultar. Isso sem falar, é claro, na agourenta comparação dessa luminosidade com o “brilho/ De uma faca nua”, que, adiante, cumprirá um papel decisivo na tragédia que se avizinha.

De mais a mais, é interessante notar, também, a gradativa mudança de cenário. No primeiro poema, o escultor caminhava “no meio da tarde”, ou seja, em um período de tempo exterior e ainda no meio, ou seja, incompleto. Aqui, entretanto, a tarde é caracterizada como “redonda”, isto é, completa e perfeita, conforme a simbólica imagem do círculo – representação, entre outras coisas, conforme se viu, do próprio tempo mítico e eterno – como se uma etapa houvesse sido plenamente cumprida.

Consequentemente, a partir desse encontro, tudo o mais parece perder o significado para o escultor, ofuscado que está pela recém-descoberta presença do outro:

V

O AMOR

Não há para mim outro amor nem tardes limpas
A minha própria vida a desertei
Só existe o teu *rosto geometria*
Clara que sem descanso esculpirei.

E noite onde sem fim me afundarei (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 32, ênfase minha).

Nesse poema, a alusão ao “rosto geometria” além de recordar a ligação de Sophia com João Cabral – poeta cuja obra representa, na poesia de língua portuguesa, conforme comenta Antonio Carlos Secchin, “a mais subsequente conjugação de uma prática poética simultaneamente aberta à comunicação e a um elevado grau de elaboração e consciência formal” (SECCHIN, 2010, p. 11) – funciona como indicativo do ideal de perfeição finalmente encontrado para que o artista possa iniciar seus trabalhos.

Terminada a procura, é significativo que o poema no qual essa segunda etapa é vencida – a primeira é a encomenda – chame-se “Amor” e termine com uma alusão à noite. Se lembrarmos que no terceiro poema – “A busca” – o escultor confessa, mais do que o desejo, a *necessidade* de amar a morte, somando-se as coisas, tem-se aí

mais um forte indicativo do destino trágico inicialmente aventado e que, pouco a pouco, vai se tornando cada vez mais negro e próximo da concretude:

VI

A SOLIDÃO

A noite abre os seus ângulos de lua
E em todas as paredes *te procuro*

A noite ergue as suas esquinas azuis
E em todas as esquinas *te procuro*

A noite abre as suas praças solitárias
E em todas as solidões *eu te procuro*

Ao longo do rio a noite acende as suas luzes
Roxas verdes azuis.

Eu te procuro (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 33).

Mas ter achado o modelo não significa ainda ter encontrado a morte, uma vez que, esplendoroso e solitário, o jovem cigano permanece vivo, de modo que o problema se encontra apenas parcialmente resolvido. Deixando-se tragar cada vez mais pela ideia de retratar o rosto de morte e de agonia, cuja busca já se converteu em uma verdadeira obsessão – a expressão “eu te procuro” aparece quatro vezes em um poema de nove versos – já não se vê nos gestos desse escultor nada do caminhar tranquilo em meio à tarde do primeiro poema, mas somente os indicativos de uma “busca desesperada busca”, como se percebe no poema seguinte, emblematicamente intitulado “Trevas”:

VII

TREVAS

O que foi antigamente manhã limpa
Serenos amor das coisas e da vida
É hoje *busca desesperada busca*
De um corpo cuja face me é oculta (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 34).

Aqui, pelo que se deduz, o escultor, apesar de ter visto no corpo do cigano o modelo perfeito, não lhe pôde divisar os contornos da face o que, em outras palavras, significa dizer que ainda não foi capaz de compreender inteiramente o significado desse encontro. Transtornado pelo desejo convulsionante de reencontrar esse rosto,

nessa busca, o eu-lírico termina por perder a relação limpa, serena e amorosa que anteriormente estabelecia com as coisas e a vida. Desse modo, a arte que, de início, era capaz de criar e multiplicar, acaba cedendo lugar a um fúnebre canto de morte, no qual o brilho da faca volta a ser evocado:

VIII

CANÇÃO DE MATAR

Do dia nada sei

O teu amor em mim
Está como o gume
De uma faca nua
Ele me atravessa
E atravessa os dias
Ele me divide

Tudo o que em mim vive
Traz dentro uma faca
O teu amor em mim
Que por dentro me corta

Com uma faca limpa
Me libertarei
Do teu sangue que põe
Na minha alma nódoas

O teu amor em mim
De tudo me separa
No gume de uma faca
O meu viver se corta

Do dia nada sei
E a própria noite azul
Me fecha a sua porta

Do dia nada sei
Com uma faca limpa
Me libertarei (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 35-36).

Nesse poema, observa-se bem um dos mais altos exemplos daquilo que Maria Tavares define como “o misto de assombro e pânico” (TAVARES, 2015, p. 13) muito próprio do fazer poético de Sophia. Nos dizeres da autora,

Esta é a polaridade que a acompanhará sempre, entre um lado sombrio do mundo, *a presença da degradação e da morte, e a luminosidade que acompanha as coisas*, apesar, ou devido, ao seu carácter mortal. Como se a luz de assombro, por vezes doce, *por vezes de faca*, se precipitasse no abismo ou o resgatasse, rodeando-o de um halo alucinado (TAVARES, 2015, p. 13, ênfase minha).

Sobretudo a partir do contraste entre a lisura e nudez da faca e a mancha da nódoa que provém do sangue – dia e noite poderiam funcionar também como contraposição no contexto do poema, mas ambos se mostram igualmente fechados ao eu-lírico – é notável a lógica dessa polaridade de que fala Tavares. Assombrado pela força desse amor que dilacera interiormente o sujeito poético “como o gume/ De uma faca nua”, mas ao mesmo tempo terrificado pela constatação de que não se pode libertar desse sentimento, o escultor não vê saída, senão pela drástica via do crime e do horror que culmina na inevitável “Morte do cigano”:

IX

MORTE DO CIGANO

Branças as paredes viram como se mata
Viram o brilho fantástico da faca
A sua luz de relâmpago e a sua rapidez (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 37).

Semelhante ao fulgor das setas de Apolo que, ao mesmo tempo em que iluminam o céu, prenunciam a morte certa, “o brilho fantástico da faca” fere com a força e a rapidez mortal de um relâmpago. Assim sendo, a cisão anunciada desde o texto de abertura da obra, “No gume do poema/ *Atravessando a história*” (ANDRESEN, 2014, p. 25) agora está completa e seus efeitos são visíveis como uma “Aparição”:

X

APARIÇÃO

Devagar devagar um homem morre
Escura no jardim a noite se abre
A noite com miríades de estrelas
Cintilantes límpidas sem mácula

Veloz veloz o sangue foge
Já não ouve cantar o moribundo
Sua interior exaltação antiga
Uma ferida no seu flanco o mata

Somente em sua frente vê paredes
Paredes onde o branco se retrata
Seus olhos devagar ficam de vidro
Uma ferida no seu flanco o mata

Já não tem esplendor nem tem beleza
Já não é semelhante ao sol e à lua
Seu corpo já não lembra uma coluna

É feito de suor o seu vestido
A sua face é dor e morte crua

E devagar devagar o rosto surge
O rosto onde outro rosto se retrata
O rosto desde sempre pressentido
Por aquele que ao viver o mata

Seus traços seu perfil mostra
A morte como um escultor
Os traços e o perfil
Da semelhança interior (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 38-39, ênfase minha).

Penúltima composição da obra, o décimo poema é, talvez, o mais importante dentre toda a sequência. É nele, efetivamente, que se dá não apenas o fechamento, da lenda em si, mas também a ligação em definitivo com o relato bíblico da crucificação de Cristo⁹⁰. E muitos são os elementos nesses vinte e quatro versos que atestam tal perspectiva, a começar pela lentidão com que o jovem cigano morre, semelhante ao doloroso e gradativo processo rumo ao calvário a que foi submetida a divindade cristã.

Do mesmo modo que Cristo agoniza no jardim conhecido por Getsêmani⁹¹, no monte das Oliveiras⁹² em um tal estado de sofrimento que, segundo Lucas, “entrou em agonia e orava ainda com mais instância, e *seu suor tornou-se como gotas de sangue a escorrer pela terra*” (BÍBLIA, Lucas, 22, 44, ênfase minha), também o jovem cigano definha lentamente, de modo que “É feito de suor o seu vestido”.

Igualmente ferido no flanco, golpe final desferido no corpo já sem vida de Cristo na cruz – “mas um dos soldados abriu-lhe o lado com uma lança e, imediatamente, saiu sangue e água” (BÍBLIA, João, 19, 34) – “Veloz veloz o sangue foge” do corpo do rapaz e, juntamente com ele, a beleza e o esplendor descritos no início se desvanecem por completo.

Em um processo muito semelhante ao endurecimento da carne já visto no poema “Níobe transformada em fonte”, no qual “Os olhos param sob a fronte aflita” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 62) da desgraçada rainha que ousou ofender a mãe de Apolo, também, aqui, os olhos do cigano “devagar ficam de vidro”, na medida em que observa o branco das paredes, em contraste com o rubro da ferida em seu flanco.

⁹⁰ Sobre esse aspecto, ver o capítulo 19 do Evangelho de João (Novo Testamento).

⁹¹ “Foram em seguida para o lugar chamado Getsêmani, e Jesus disse a seus discípulos: Sentai-vos aqui, enquanto vou orar” (BÍBLIA, Marcos, 14, 32)

⁹² “Conforme o seu costume, Jesus saiu dali e dirigiu-se para o monte das Oliveiras, seguido dos seus discípulos” (BÍBLIA, Lucas, 22, 39)

Morto, enfim, “Seu corpo já não lembra uma coluna”, símbolo que, conforme visto, representa a ligação entre o céu e a terra e, em termos mitológicos, serve também como um indicador do centro do Universo⁹³. Perdida a capacidade de sustentação que o vigor e a rigidez da coluna lhe conferiam, pouco a pouco, o que se manifesta enquanto “aparição”, nesse poema, é a tão perseguida face do sofrimento e da morte, “O rosto desde sempre pressentido”:

Seus traços seu perfil mostra
A morte como um escultor
Os traços e o perfil
Da semelhança interior (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 38-39).

Nesse desfecho, o escultor que tanto buscava os retratos da morte e do sofrimento, sem nunca os ter verdadeiramente enxergado pela própria recusa em percebê-los, termina por se converter, ele mesmo, em seu agente criador. Ou, para usar as palavras da própria Sophia,

No «Cristo Cigano» o escultor vira o seu rosto a todas as imagens do sofrimento «pois a sua vida é do Sol e a sua alma é da Terra». Mas eis que a imagem do sofrimento nasce das suas próprias mãos em frente do homem que ele próprio matou. Porque se virarmos a cara ao sofrimento, a vaidade da felicidade perfeita nos levará à monstruosidade e ao crime. Há muitas maneiras de matar. É no sofrimento que o escultor vê aparecer a imagem que ele procurara em vão na manhã e nos campos. A imagem que, para além de todo o erro e pecado, está inserida na pessoa humana (ANDRESEN, 1962, p. 10).

Perfeita encarnação do sofrimento humano, sobretudo aquele ocasionado pelo crime e pela injustiça, como se nota, a imagem de Cristo, em Sophia, não representa apenas “um deus a mais”, como para Ricardo Reis – embora, claro, o heterônimo

⁹³ Conforme explica Eliade: “O poste sagrado dos achilpa “sustenta” o mundo deles e assegura a comunicação com o Céu. Temos aqui o protótipo de uma imagem cosmológica que teve uma. O Sagrado e o Profano grande difusão: a dos pilares cósmicos que sustentam o Céu e ao mesmo tempo abrem a via para o mundo dos deuses. Até sua cristianização, os celtas e os germanos conservavam ainda o culto desses pilares sagrados. O *Chronicum laurissense* breve, escrito por volta de 800, conta que Carlos Magno, por ocasião de uma de suas guerras contra os saxões (772), mandou demolir, na cidade de Eresburg, o templo e o madeiro sagrado do “famoso Irmensûl” daquele povo. Rodolfo de Fulda (c. 860) enfatiza que essa famosa coluna é a “coluna do Universo, sustentando quase todas as coisas” (*universalis columna quasi sustinens omnia*). Encontra-se a mesma imagem cosmológica entre os romanos (Horácio, Odes, 111, 3), na Índia antiga – onde se fala do skambha, o pilar cósmico (Rig Veda, 1, 105; X, 89, 4 etc.) – e também entre os habitantes das ilhas Canárias e em culturas tão afastadas como as do kwakiutl (Colúmbia britânica) e a dos Nad’a de Flores (Indonésia). Os kwakiutl acreditam que um poste de cobre atravessa os três níveis cósmicos (o mundo de baixo, a Terra, o Céu): no ponto onde o poste entra no Céu encontra-se a “Porta do Mundo do alto”. A imagem visível desse pilar cósmico é, no Céu, a Via Láctea. Mas essa obra dos deuses que é o Universo é retomada e imitada pelos homens à escala deles (ELIADE, 1992, p. 23-24).

reconheça nele a figura de uma divindade que se preocupa com as lágrimas da humanidade. Para a poeta, ao contrário, esse Cristo representa a mais perfeita condição da miséria humana, contra a qual é preciso sempre lutar.

Nesse sentido, também, é possível perceber um dos pontos em que a diferença de visão entre os dois poetas se mostra de maneira absolutamente clara e inequívoca, uma vez que, para o heterônimo, ao contrário do que pensa Sophia, a injustiça não é encarada como um problema sobre o qual o homem possa ter qualquer poder de intervenção. Assim sendo, de nada valeria qualquer forma de protesto, porquanto, justa ou injustamente, tudo o que acontece segue leis superiores ao entendimento humano:

Cumpre a lei, seja vil ou vil tu sejas.
Pouco pode o homem contra a externa vida.
Deixa haver a injustiça.
Não odeies nem creias.

Não tens mais reino do que a própria mente.
Essa, em que és dono, grato o Fado e os Deuses,
Governa, até à fronteira,
Onde mora a vontade.

Aí, ao menos, só por inimigos
Os grandes deuses e o Destino ostentas.
Não há a dupla derrota
Da derrota e vileza

Assim penso, e esta mórbida justiça
Com que queremos intervir nas cousas,
Expilo, como um servo
Infel da ampla mente.

Se nem de mim posso ser dono, como
Quero ser dono ou lei do que acontece
Onde me a mente e corpo
Não são mais do que cousas?

Basta-me que me baste, e o resto mova-se
Na órbita prevista, em que até os deuses
Giram, sóis centos servos
De um movimento imenso (REIS, 2007, p. 115-16, ênfase minha).

“Deixa haver injustiça”. Eis aí um preceito que, por uma questão de consciência, Sophia se nega a aceitar, pois, segundo já demonstrado a partir da terceira de suas *Artes poéticas*, no seu entender, “O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim” (ANDRESEN, 2015, p. 894). E mais, incapaz de aceitar a gratuidade do mal como resultado de um destino obscuro, para a poeta, o

artista é também um *responsabilizado*, de sorte que a arte – independentemente de qual seja – é o seu modo de combate:

E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. Vemos que no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras. Diz o coro de Ésquilo: «Nenhuma muralha defenderá aquele que, embriagado com a sua riqueza, derruba o altar sagrado da justiça.» Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto. Confunde-se com aquele amor que, segundo Dante, move o Sol e os outros astros. Confunde-se com a nossa confiança na evolução do homem, confunde-se com a nossa fé no universo. Se em frente do esplendor do mundo nos alegramos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, consequente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. O facto de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade da nossa consciência. A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal. Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: «Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres.» Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 893-894).

Assumindo, portanto, uma postura combativa em face ao sofrimento e à ignomínia, em uma atitude diametralmente oposta ao paralisante sentimento de incapacidade pelo qual Reis se deixa dominar, Sophia termina o relato da lenda afirmando a precedência do humano sobre o objeto, principalmente quando se trata do sofrimento e da morte:

XI

FINAL

Assim termina a lenda
Daquele escultor:
Nem pedra nem planta
Nem jardim nem flor
Foram seu modelo (ANDRESEN, 2015, *O Cristo Cigano*, p. 40).

5.5 “A veste dos fariseus”

Justamente por acreditar que o poeta é aquele que “traz/ À tona o que era latente” (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 86) e que “desoculta/ A voz do poema imanente”

(ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 86), como escreve poema “Dedicatória da segunda edição do «Cristo Cigano» A João Cabral de Melo Neto”, posteriormente integrado ao livro *Ilhas*, Sophia não se limita a espalhar seu grito de protesto sob uma perspectiva cristã apenas em *O Cristo Cigano*.

Ainda atrelada à ideia de sofrimento e injustiça, a figura de Cristo aparece também relacionada a outros motivos, como o *pecado* e a *hipocrisia* que terminam por conduzir o homem para um tipo diferente de crime e de morte, não apenas do corpo – o que, em si, já é muito – mas também do espírito:

A VESTE DOS FARISEUS

Era um Cristo sem poder
Sem espada e sem riqueza
Seus amigos o negavam
Antes do galo cantar
A polícia o perseguia
Guiada por Fariseus

O poder lavou as mãos
Daquele sangue inocente
Crucificai-o depressa
Lhe pedia toda a gente
Guiada por Fariseus

Foi cuspidos e foi julgado
No centro duma cidade
Insultos o perseguiram
E morreu desfigurado

O templo rasgou seus véus
E Pilatos seus vestidos
Rasgaram seu coração
Maria Mãe de João
João Filho de Maria

A treva caiu dos céus
Sobre a terra em pleno dia
Nem uma nódoa se via
Na veste dos Fariseus (ANDRESEN, 2013, *Livro Sexto*, p. 80-81, ênfase minha).

Publicado em *Livro Sexto*, obra imediatamente posterior a *O Cristo Cigano*, esse poema, ao retomar a trajetória de Cristo, desde o seu julgamento diante do povo, até o momento posterior à crucificação, apresenta uma inversão do valor simbólico, tanto do crime quanto da justiça. Conforme a tradição bíblica, desde o princípio, Cristo se desentende com os fariseus, grupo religioso que, segundo explica Justo González,

não desfrutava dos benefícios materiais proporcionados pelo regime romano e helenista. Nas palavras do teólogo-historiador:

Para eles, o importante era assegurar-se de *cumprir a Lei*, mesmo nos tempos difíceis que estavam vivendo. Ademais, os fariseus criam em algumas doutrinas que não tinham apoio nas mais antigas tradições dos judeus, como a ressurreição e a existência de anjos (GONZÁLEZ, 2011, p. 19, ênfase minha).

Pela maneira como os fariseus compreendiam o valor das sagradas escrituras, frequentemente, nas passagens em que se encontram com Cristo, há um caloroso debate entre os dois lados, a exemplo do episódio em que Jesus discute a respeito da observação de certos preceitos religiosos, como a lavagem das mãos e a atitude de honrar pai e mãe:

1. Alguns fariseus e escribas de Jerusalém vieram um dia ter com Jesus e lhe disseram: 2. Por que transgridem teus discípulos a *tradição dos antigos*? Nem mesmo lavam as mãos antes de comer. 3. Jesus respondeu-lhes: E vós, por que violais os preceitos de Deus, por causa de vossa tradição? 4. Deus disse: Honra teu pai e tua mãe; aquele que amaldiçoar seu pai ou sua mãe será castigado de morte {Ex 20,12; 21,17}. 5. Mas vós dizeis: Aquele que disser a seu pai ou a sua mãe: aquilo com que eu vos poderia assistir, já ofereci a Deus, 6. esse já não é obrigado a socorrer de outro modo a seus pais. Assim, por causa de vossa tradição, anulais a palavra de Deus. 7. *Hipócritas!* É bem de vós que fala o profeta Isaías: 8. *Este povo somente me honra com os lábios; seu coração, porém, está longe de mim.* 9. Não é o culto que me prestam, porque ensinam preceitos que só vêm dos homens {Is 29,13} (MATEUS, 15, 1-11, ênfase minha).

Por essa passagem, percebe-se que, para Cristo, o mais importante não era a observância da “Lei” ou da “tradição dos antigos”. No entendimento do deus, o cumprimento de tais preceitos não passava de um discurso vazio, honra feita somente “com os lábios”, quando o que era dito não se refletia em ações concretas e de “coração”. Partidária de uma visão semelhante, Sophia retoma essa perspectiva em um de seus mais conhecidos poemas políticos, expondo essa hipocrisia farisaica também na figura do demagogo:

COM FÚRIA E RAIVA

Com fúria e raiva acuso o demagogo
E o seu capitalismo das palavras

*Pois é preciso saber que a palavra é sagrada
Que de longe muito longe um povo a trouxe
E nela pôs sua alma confiada*

De longe muito longe desde o início
O homem soube de si pela palavra
E nomeou a pedra a flor a água
E tudo emergiu porque ele disse

Com fúria e raiva acuso o demagogo
Que se promove à sombra da palavra
E da palavra faz poder e jogo
E transforma as palavras em moeda
Como se fez com o trigo e com a terra (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 57).

Consoante a visão cristã apresentada no Novo Testamento, Sophia repete contra o demagogo as mesmas acusações proferidas por Cristo contra os fariseus: não compreenderem a sacralidade da palavra, sobretudo no tocante ao verdadeiro sentido das profecias, e manipularem-nas conforme lhes fosse mais conveniente: “11. Ouvi e compreendei. Não é aquilo que entra pela boca que mancha o homem, *mas aquilo que sai dele*. Eis o que mancha o homem.” (BÍBLIA, Mateus, 15, 11). É mediante essa perspectiva que Cristo os acusa da hipocrisia que acabou se tornando um símbolo do comportamento farisaico:

Dirigindo-se, então, Jesus à multidão e aos seus discípulos, disse: 2. Os *escribas e os fariseus* sentaram-se na cadeira de Moisés. 3. *Observai e fazei tudo o que eles dizem, mas não façais como eles, pois dizem e não fazem*. 4. Atam fardos pesados e esmagadores e com eles sobrecarregam os ombros dos homens, mas não querem movê-los sequer com o dedo. 5. Fazem todas as suas ações para serem vistos pelos homens, por isso trazem largas faixas e longas franjas nos seus mantos. 6. Gostam dos primeiros lugares nos banquetes e das primeiras cadeiras nas sinagogas. 7. Gostam de ser saudados nas praças públicas e de ser chamados rabi pelos homens. 8. Mas vós não vos façais chamar rabi, porque um só é o vosso preceptor, e vós sois todos irmãos. 9. E a ninguém chameis de pai sobre a terra, porque um só é vosso Pai, aquele que está nos céus. 10. Nem vos façais chamar de mestres, porque só tendes um Mestre, o Cristo (BÍBLIA, Mateus, 23, 1-10, ênfase minha).

Desafiando ainda um longo rosário de acusações contra tal comportamento, é dessa passagem também a conhecida expressão proferida por Cristo contra o farisaísmo: “27. Ai de vós, escribas e fariseus hipócritas! Sois semelhantes aos *sepulcros caiados*: por fora parecem formosos, mas por dentro estão cheios de ossos, de cadáveres e de toda espécie de podridão” (BÍBLIA, Mateus, 23, 27, ênfase minha).

Dessa série de embates, pelos óbvios motivos, Cristo acabou fazendo dos fariseus uma casta de inimigos que espreitavam seus discursos apenas esperando uma oportunidade para poder acusá-lo formalmente de crimes mais graves do que a

divergência religiosa e doutrinária. Além disso, segundo relato do evangelista, outro fator decisivo para que os fariseus tramassem contra Cristo estava nos milagres que o deus realizava, o que, por sua vez, funcionaria como prova de sua divindade, evidentemente não aceita pelo grupo, a exemplo da passagem em que se conta o prodígio operado por Jesus ao curar a mão seca de um homem:

9. Partindo dali, Jesus entrou na sinagoga. 10. Encontrava-se lá um homem que tinha a mão seca. Alguém perguntou a Jesus: É permitido curar no dia de sábado? Isto para poder acusá-lo. 11. Jesus respondeu-lhe: Há alguém entre vós que, tendo uma única ovelha e se esta cair num poço no dia de sábado, não a irá procurar e retirar? 12. Não vale o homem muito mais que uma ovelha? É permitido, pois, fazer o bem no dia de sábado. 13. Disse, então, àquele homem: Estende a mão. Ele a estendeu e ela tornou-se sã como a outra. 14. *Os fariseus saíram dali e deliberaram sobre os meios de o matar* (BÍBLIA, Mateus, 12, 9-14, ênfase minha).

Tornando ao poema “A veste dos fariseus”, é fácil compreender os motivos que levam Sophia a reconhecer neles o sinônimo da mancha e da corrupção. Ademais, dado que esse grupo fez parte das maquinações que levaram à crucificação de Cristo, torna-se claro que a figura farisaica representa também o mal que age contra os inocentes e, ainda assim, permanece impune. Dessa maneira, enquanto Cristo, sem crime verdadeiro que lhe pudesse ser atribuído⁹⁴, “Foi cuspidor e foi julgado” “E morreu desfigurado”, *“Nem uma nódoa se via/ Na veste dos Fariseus* (ANDRESEN, 2013, *Livro Sexto*, p. 81, ênfase minha).

⁹⁴ Segundo relato bíblico, Cristo teria sido preso pela acusação de liderar uma revolta popular contra o Império Romano, além de se autodenominar Filho de Deus, conforme se lê no testemunho de Lucas: “66. Ao amanhecer, reuniram-se os anciãos do povo, os príncipes dos sacerdotes e os escribas, e mandaram trazer Jesus ao seu conselho. 67. Perguntaram-lhe: Dize-nos se és o Cristo! Respondeu-lhes ele: Se eu vo-lo disser, não me acreditareis; 68. e se vos fizer qualquer pergunta, não me respondereis. 69. Mas, doravante, o Filho do Homem estará sentado à direita do poder de Deus. 70. Então perguntaram todos: Logo, tu és o Filho de Deus? Respondeu: *Sim, eu sou*. 71. Eles então exclamaram: *Temos nós ainda necessidade de testemunho? Nós mesmos o ouvimos da sua boca*” (BÍBLICA, Lucas, 22, 66-71, ênfase minha). Levado à presença de Pilatos para que fosse julgado, no entanto, nem mesmo o governador da província romana da Judeia daquele período achou em Cristo qualquer culpa para que merecesse a morte. Dessa feita, Cristo foi levado diretamente à presença de Herodes Antipas – filho de Herodes, o Grande – que também não lhe imputou nenhuma falta e o fez retornar à jurisdição de Pilatos: “13. Pilatos convocou então os príncipes dos sacerdotes, os magistrados e o povo, e disse-lhes: 14. Apresentastes-me este homem como agitador do povo, mas, interrogando-o eu diante de vós, não o achei culpado de nenhum dos crimes de que o acusais. 15. Nem tampouco Herodes, pois no-lo devolveu. *Portanto, ele nada fez que mereça a morte*. 16. Por isso, soltá-lo-ei depois de o castigar. 17. {Acontecia que em cada festa ele era obrigado a soltar-lhes um preso.} 18. Todo o povo gritou a uma voz: *À morte com este, e solta-nos Barrabás*” (BÍBLIA, Lucas, 23, 13-18, ênfase minha).

Nesse mundo de trevas, tão distante da sonhada relação justa com o real, por vezes, o desencanto é tamanho que a poeta se confessa perdida em meio à sordidez e à corrupção:

EU ME PERDI

Eu me perdi na sordidez de um mundo
Onde era preciso ser
Polícia agiota *fariseu*
Ou cocote

Eu me perdi na sordidez do mundo
Eu me salvei na limpidez da terra

Eu me busquei no vento e me encontrei no mar
E nunca
Um navio da costa se afastou
Sem me levar (ANDRESEN, 2013, *Geografia*, p. 37, ênfase minha).

Como se nota, porém, mesmo em meio à mais torpe corrupção, Sophia não deixa de sustentar a ideia de que é possível ao homem encontrar uma espécie de tábua salvação “na limpidez da terra”, “no vento” e “no mar”. Paradoxalmente, essa realidade de imanência, ao mesmo tempo em que, por definição, *faz parte do mundo*, parece ser compreendida enquanto *uma instância à parte dele*, como se houvesse uma linha entre dois espaços, os quais, embora convergentes, não se confundem de todo. Isso porque, sendo Sophia uma poeta que, conforme os dizeres de Piero Ceccucci, não vive fechada em uma “incontaminada torre de marfim mas que, ao contrário, *vive em contacto com o mundo*, deslumbrando-se com o seu esplendor, não pode exprimir-se a notar, ao mesmo tempo, o trágico e difuso sofrimento que nele se espraia” (CECCUCCI, 2011, p. 23, ênfase minha). Nesse sentido, ainda nas palavras do autor:

Bastará recordar que, ao tema da verdade e da justiça violadas pela ditadura a autora dedicou um *corpus* de poemas consistente e rigoroso, em que o seu olhar luminoso e sereno, próprio de uma postura humana e poética positiva, se assombra e se cobre de repugnância e desprezo, elevando o obstinado rigor à categoria ética de procura de enunciados dicotômicos: bem *versus* mal; justiça *versus* iniquidade; tempo *versus* tempo dividido; pátria ideal *versus* pátria perdida (CECCUCCI, 2011, p. 24).

Dessa consciência da divisão, seja ela mítica ou historicizada, e de todos os consequentes efeitos que dela advêm, *urge* e, mais importante, *persiste*, na poética de Sophia, uma postura não apenas de reconhecimento da tragédia e da iniquidade,

mas também de resistência contra toda forma de diminuição do humano. Assim sendo, a poeta não se volta apenas contra as autoridades e instituições, mas igualmente contra a hipocrisia dos gestos cotidianos no mais comum das gentes, a exemplo daquelas pessoas que se julgam sensíveis à crueza do mundo, desde que tal sensibilidade não se mostre conflitante com suas conveniências particulares:

AS PESSOAS SENSÍVEIS

As pessoas sensíveis não são capazes
De matar galinhas
Porém são capazes
De comer galinhas

O dinheiro cheira a pobre e cheira
À roupa do seu corpo
Aquele roupa
Que depois da chuva secou sobre o corpo
Porque não tinham outra
O dinheiro cheira a pobre e cheira
A roupa
Que depois do suor não foi lavada
Porque não tinham outra

*«Ganharás o pão com o suor do teu rosto»
Assim nos foi imposto
E não:
«Com o suor dos outros ganharás o pão»*

*Ó vendilhões do templo
Ó construtores
Das grandes estátuas balofas e pesadas
Ó cheios de devoção e de proveito
Perdoai-lhes Senhor
Porque eles sabem o que fazem (ANDRESEN, 2013, Livro Sexto, p. 82-83, ênfase minha).*

Nesse poema, para além da exposição de certas atitudes pretensamente corretas, mas que não resistem a uma argumentação lógica – pessoas sensíveis não matam galinhas porque têm pena do sofrimento do animal, porém as comem do mesmo modo, aceitando que sejam mortas por outras pessoas menos “sensíveis” – e da denúncia da exploração dos mais pobres, que permanecem pobres enquanto o dinheiro do seu suor pertence a outrem, há pelo menos duas referências diretas à perspectiva cristã.

A primeira delas remonta ao primeiro livro do Antigo Testamento, mais precisamente à passagem em que, depois de terem sido enganados pela serpente e comido do fruto proibido, Adão e Eva são expulsos do jardim do Éden:

13. O Senhor Deus disse à mulher: "Porque fizeste isso?" "A serpente enganou-me, - respondeu ela - e eu comi." 14. Então o Senhor Deus disse à serpente: "Porque fizeste isso, serás maldita entre todos os animais e feras dos campos; andarás de rastros sobre o teu ventre e comerás o pó todos os dias de tua vida. 15. Porei ódio entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta te ferirá a cabeça, e tu ferirás o calcanhar." 16. Disse também à mulher: Multiplicarei os sofrimentos de teu parto; darás à luz com dores, teus desejos te impelirão para o teu marido e tu estarás sob o seu domínio." 17. E disse em seguida ao homem: "Porque ouviste a voz de tua mulher e comeste do fruto da árvore que eu te havia proibido comer, maldita seja a terra por tua causa. Tirarás dela com trabalhos penosos o teu sustento todos os dias de tua vida. 18. Ela te produzirá espinhos e abrolhos, e tu comerás a erva da terra. 19. *Comerás o teu pão com o suor do teu rosto*, até que voltes à terra de que foste tirado; porque és pó, e pó te hás de tornar " (BÍBLIA, Gênesis, 3, 13-19, ênfase minha).

Retomando uma dentre as várias punições impostas por Deus ao primeiro homem, Sophia faz lembrar que o esforço e o trabalho como condição fundamental para o sustento do homem se aplicam à humanidade como um todo. Destarte, explorar o próximo em favor de si mesmo representa não apenas uma injustiça cometida pelo homem contra o próprio homem, mas também uma transgressão da ordem divina, o que, sabidamente, no universo poético andreseano, representa um fator de distúrbio na harmonia e na ordem do universo inteiro.

Além disso, no entender da poeta, qualquer relação com a transcendência precisa passar necessariamente pela relação com o que é imanente, conforme explica em entrevista: "Eu li uma vez que pagão é aquele que não vai além da imanência, nesse sentido, eu serei pagã. Primeiro, *não vejo essa diferença entre imanência e transcendência, quer dizer, Emanuel Cristo, está connosco*" (ANDRESEN, 1989b, p. 13, ênfase minha). E ainda em outro momento:

Penso que a *fidelidade à transcendência está ligada à fidelidade à imanência*. A essência da palavra de Cristo está no Evangelho, na revelação. Mas essa revelação só pode ser entendida se o homem quiser ver bem o mundo à sua volta, a realidade. Como o padre Américo e a irmã Teresa de Calcutá, que olharam para a realidade, para a vida real dos outros homens (ANDRESEN, 1987, p. 6, ênfase minha).

Desse modo, para a poeta, sendo uma obrigação do homem prestar atenção ao real à sua volta, não há desculpas para o erro e a injustiça, pouco importando se se trata de pessoas sensíveis incapazes de matar galinhas ou "vendilhões do templo" – esses, conforme conta a tradição, expulsos a chicotadas pelo próprio Cristo do

espaço sagrado dedicado a Deus⁹⁵ – etc. Para a poeta, todos aqueles que agem “cheios de devoção”, mas que não buscam outra coisa, senão “o proveito” próprio, jamais podem ser consideradas pessoas que agem na inocência de cometer um crime sem saber que estão incorrendo em falta.

Dessa sorte, o apelo final do poema inverte a lógica do pedido feito por Cristo no momento da crucificação, quando roga a Deus o perdão para todos aqueles que o mataram, conforme relato de Lucas: “33. Chegados que foram ao lugar chamado Calvário, ali o crucificaram, como também os ladrões, um à direita e outro à esquerda. 34. E Jesus dizia: Pai, perdoa-lhes; porque *não* sabem o que fazem” (BÍBLIA, Lucas, 23, 33-34, ênfase minha).

Para Cristo, os crimes cometidos pelo homem contra seu próprio criador mereciam perdão em virtude de a humanidade ser ainda demasiadamente imperfeita e ignorante para compreender a verdadeira mensagem do evangelho. Ademais, conforme a tradição cristã, já estava decidido desde o princípio que o Deus-Filho deveria morrer em favor da remissão dos pecados do mundo, conforme consta em inúmeros relatos do Antigo e do Novo Testamento:

14. Por isso, o próprio Senhor vos dará um sinal: uma virgem conceberá e dará à luz um filho, e o chamará Deus Conosco (BÍBLIA, Isaías, 7, 14).

10. Mas aprouve ao Senhor esmagá-lo pelo sofrimento; se ele oferecer sua vida em sacrifício expiatório, terá uma posteridade duradoura, prolongará seus dias, e a vontade do Senhor será por ele realizada. 11. Após suportar em sua pessoa os tormentos, alegrar-se-á de conhecê-lo até o enlevo. O Justo, meu Servo, justificará muitos homens, e tomará sobre si suas iniquidades (BÍBLIA, Isaías, 53, 10-11).

9. Exulta de alegria, filha de Sião, solta gritos de júbilo, filha de Jerusalém; eis que vem a ti o teu rei, justo e vitorioso; ele é simples e vem montado num jumento, no potro de uma jumenta. 10. Ele suprimirá os carros de guerra na terra de Efraim, e os cavalos de Jerusalém. O arco de guerra será quebrado. Ele proclamará a paz entre as nações, seu império estender-se-á de um mar ao outro, desde o rio até as extremidades da terra (BÍBLIA, Zacarias, 9, 9-10).

16. Sim, rodeia-me uma malta de cães, cerca-me um bando de malfeitores. Traspassaram minhas mãos e meus pés: 17. poderia contar todos os meus ossos. Eles me olham e me observam com alegria, 18. repartem entre si as minhas vestes, e lançam sorte sobre a minha túnica (BÍBLIA, Salmos, 22, 16-18).

⁹⁵ Segundo relato de João: “13. Estava próxima a Páscoa dos judeus, e Jesus subiu a Jerusalém. 14. Encontrou no templo os negociantes de bois, ovelhas e pombas, e mesas dos trocadores de moedas. 15. Fez ele um chicote de cordas, expulsou todos do templo, como também as ovelhas e os bois, espalhou pelo chão o dinheiro dos trocadores e derrubou as mesas. 16. Disse aos que vendiam as pombas: Tirai isto daqui e não façais da casa de meu Pai uma casa de negociantes. 17. Lembraram-se então os seus discípulos do que está escrito: O zelo da tua casa me consome {SI 68,10}” (BÍBLIA, João, 2, 13-17).

32. Estavam a caminho de Jerusalém e Jesus ia adiante deles. Estavam perturbados e o seguiam com medo. E tomando novamente a si os Doze, começou a predizer-lhes as coisas que lhe haviam de acontecer: 33. "Eis que subimos a Jerusalém e o Filho do homem será entregue aos príncipes dos sacerdotes e aos escribas; condená-lo-ão à morte e entregá-lo-ão aos gentios. 34. Escarnecerão dele, cuspirão nele, açoitá-lo-ão, e hão de matá-lo; mas ao terceiro dia ele ressurgirá (BÍBLIA, Marcos, 10, 32-34).

20. Depois, ordenou aos seus discípulos que não dissessem a ninguém que ele era o Cristo. 21. Desde então, Jesus começou a manifestar a seus discípulos que precisava ir a Jerusalém e sofrer muito da parte dos anciãos, dos príncipes dos sacerdotes e dos escribas; seria morto e ressuscitaria ao terceiro dia (BÍBLIA, Mateus, 16, 20-21) etc.

Diferente da súplica feita por Cristo, porém, para Sophia, pode até haver perdão para os crimes do homem, mas não mediante qualquer alegação de ignorância da parte deles, uma vez que, na voz da poeta, "eles *sabem* [perfeitamente] o que fazem (ANDRESEN, 2013, *Livro Sexto*, p. 83, ênfase minha).

Pensando ainda sob essa ótica de inversão de certos ensinamentos de Cristo, Sophia retoma, em outro poema, a conhecida parábola do filho pródigo:

O FILHO PRÓDIGO

Banido da tua herança
Dispersaste as tuas forças contra os enganos da terra
Comendo o pão magro das sementeiras devastadas —
Até que viraste os teus passos para o avesso:
Filho pródigo que nenhum pai esperava em seu regresso (ANDRESEN, 2013, *Geografia*, p. 66, ênfase minha).

Conforme narrado por Lucas (15, 11-32), um homem tinha dois filhos. A certa altura, o mais novo pede sua parte da herança e parte para outro país, dissipando tudo o que havia recebido com prazeres mundanos. Em dado momento, porém, o lugar onde estava sofre com uma grande penúria, de sorte que o jovem, completamente desprovido de recursos, começa a trabalhar nos campos cuidando de porcos. Nessa situação, sua fome chega a um ponto tal que ele deseja comer das vagens com que os porcos eram alimentados, mas mesmo isso lhe é negado. Depois de muito refletir consigo mesmo, decide voltar às terras do pai, onde sabia que, mesmo o mais humilde dos empregados tinha comida de sobra. E assim faz:

20. Levantou-se, pois, e foi ter com seu pai. *Estava ainda longe, quando seu pai o viu e, movido de compaixão, correu-lhe ao encontro, lançou-se-lhe ao pescoço e o beijou.* 21. O filho lhe disse, então: Meu pai, pequei contra o céu

e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. 22. Mas o pai falou aos servos: Trazei-me depressa a melhor veste e vesti-lha, e ponde-lhe um anel no dedo e calçado nos pés. 23. Trazei também um novilho gordo e matai-o; comamos e façamos uma festa. 24. Este meu filho estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado. E começaram a festa (BÍBLIA, Lucas, 15, 20-24, ênfase minha).

Vendo como o irmão era tratado pelo pai, o filho mais velho, que sempre permaneceu a seu lado, indignou-se, alegando que, para o outro a quem já fora dado tudo e tudo perdera, o pai se dispunha a matar um novilho gordo, enquanto que, para ele, sempre cumpridor dos seus deveres, sequer um cabrito alguma vez lhe fora oferecido para que festejasse com os amigos. Dessa feita, diz-lhe, em resposta, o pai: “31. [...] Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. 32. Convinha, porém, fazermos festa, pois este teu irmão estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado” (BÍBLIA, Lucas, 15, 31-32).

Independentemente das inúmeras interpretações dos significados subjacentes aos elementos que compõem essa parábola⁹⁶, são notáveis as diferenças entre a história contada por Cristo e a versão apresentada por Sophia, embora permaneça, como ponto comum entre as duas, a temática do retorno.

Em primeiro lugar, no relato cristão, o filho resolve sair por conta própria, reclamando, por isso a parte que lhe cabe como herança: “12. O mais moço disse a seu pai: Meu pai, dá-me a parte da herança que me toca. O pai então repartiu entre eles os haveres” (BÍBLIA, Lucas, 15, 12). Já no caso do poema, o filho não sai da casa

⁹⁶ Para Santo Agostinho, por exemplo, o pai representa Deus e os filhos os povos, judeus, no caso do mais velho, e gentios, no caso do mais novo, conforme desenvolve em sermão sobre o assunto: “2. El hombre que tuvo dos hijos es Dios, que tiene dos pueblos. El hijo mayor es el pueblo judío; el menor, el gentil. La herencia recibida del padre es la inteligencia, la mente, la memoria, el ingenio y todo aquello que Dios nos dio para que le conociésemos y alabásemos (AGOSTINO, 1983, p. 805). Já para o padre António Vieira, Deus continua representado na figura do pai, mas Cristo, ora é visto na figura do filho mais velho: “E quem era este pai e estes dois filhos? O pai era o Eterno Padre; o *Filho mais velho*, Cristo que, enquanto Deus, foi gerado *ab aeterno*; e o filho mais moço o homem, que foi criado em tempo” (VIEIRA, 2018, p. 8, ênfase minha), ora na do filho pródigo: “Quando o filho Pródigo, em serviço de outro amor, empregou quanto tinha recebido de seu pai, e sua própria pessoa, até se abaixar às maiores vilezas de servo, não é certo que amou mais a quem se tinha rendido que a seu pai? *Pois este pródigo foi Cristo*, diz Guerrico Abade, e depois dele Guilherme, ainda com maior energia: *Quis unicus prodigus invenitur, sicut ille unigenitus Patris?* O único pródigo que houve no mundo foi o Filho do Eterno Padre.- E por que Pródigo e único? Pródigo, porque se pareceu com o Pródigo, e único, porque o excedeu. Pareceu-se com o Pródigo, porque assim como o Pródigo tudo quanto tinha recebido do pai, e a si mesmo, empregou em serviço e amor de quem o não merecia, assim Cristo, com tudo quanto lhe tinha dado seu Padre, e com sua própria pessoa, serviu e amou aos homens e - para que a parábola ficasse inteira - a homens pecadores. E excedeu muito o mesmo Pródigo, porque o Pródigo, obrigado da fome, foi buscar o pão à casa do pai, e Cristo não o foi buscar a outra parte, mas desentranhou-se a si mesmo, e fez-se pão; o Pródigo arrependeu-se do seu amor, e pediu perdão do que tinha amado, e Cristo não se arrependeu jamais, mas perseverou constante no mesmo amor até o fim: *In finem dilexit Eos* (VIEIRA, 2018, p. 13, ênfase minha) etc.

paterna por escolha própria, mas sim por ter sido *banido* dela, de maneira que a herança que era sua por direito, de algum modo, é-lhe negada ou usurpada.

Em segundo lugar, conforme conta o evangelista, ao receber a sua parte, o filho pródigo sai de casa como um homem rico, dissipando tudo dissolutamente a seu bel-prazer. Já o filho pródigo do poema, por seu turno, não possuía riqueza alguma para dilapidar, precisando viver apenas das próprias forças, essas sim, *dispersadas*, mas “contra os enganos da terra”, o que tensiona outra vez a perspectiva, tantas vezes defendida pela poeta, segundo a qual, “Na medida em que estou na terra tenho que viver em termos de imanência” (ANDRESEN, 1982, p. 4).

No caso do poema “O filho pródigo”, ao explicitar que se trata de um engano “da terra”, a poeta afasta qualquer relação com um possível equívoco oriundo da transcendência, isto é, de Deus. Ao mesmo tempo, porém, ao defender a relação do homem com o imanente, isso não implica quaisquer garantias de que não haverá sofrimento, por mais disciplinado e harmônico que seja o seu modo de viver:

Numa disciplina constante procuro a lei da liberdade medindo o equilíbrio dos meus passos.

Mas as coisas têm máscaras e véus com que me enganam, e, quando eu um momento espantada me esqueço, a força perversa das coisas ata-me os braços e atira-me, prisioneira de ninguém mas só de laços, para o vazio horror das voltas do caminho (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 34, ênfase minha).

Ao contrário do ensinamento caeiriano segundo o qual “O que nós vemos das cousas são as cousas” (CAEIRO, 1977, P. 217), e que Ricardo Reis se esforça em vão para pôr em prática, para Sophia, desde sempre “as coisas têm máscaras e véus”, sendo, portanto, fontes de engano que podem conduzir o homem pelo caminho da mais absoluta miséria e desesperança, como é o caso desse “*Filho pródigo que nenhum pai esperava em seu regresso*” (ANDRESEN, 2013, *Geografia*, p. 66, ênfase minha).

Curiosamente, porém, embora tenha plena consciência da impossibilidade de encontrar “o país sem mal” (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 78, ênfase minha), diferentemente de Reis, que adota uma postura de recusa e abdicação, Sophia insiste na necessidade de manter a luta contra as forças que a confrangem. Diante da perda e da morte, seu gesto não escapa à tristeza e à revolta, mas raras são as vezes em que se deixa levar pela completa prostração e, mesmo quando isso acontece, não

tarda que a poeta torne a elevar a voz, como quem acorda de um profundo processo reflexivo que culmina em uma atitude concreta do eu-poético, como no poema:

MEDITAÇÃO DO DUQUE DE GANDIA SOBRE A MORTE DE ISABEL DE PORTUGAL

Nunca mais

A tua face será pura limpa e viva
Nem o teu andar como onda fugitiva
Se poderá nos passos do tempo tecer.
E nunca mais darei ao tempo a minha vida.

Nunca mais servirei senhor que possa morrer.

A luz da tarde mostra-me os destroços
Do teu ser. Em breve a podridão
Beberá os teus olhos e os teus ossos
Tomando a tua mão na sua mão.

Nunca mais amarei quem não possa viver

Sempre,
Porque eu amei como se fossem eternos
A glória, a luz e o brilho do teu ser,
Amei-te em verdade e transparência
E nem sequer me resta a tua ausência,
És um rosto de nojo e negação
E eu fecho os olhos para não te ver.

Nunca mais servirei senhor que possa morrer (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 46, ênfase minha).

Poema organizado em torno do famoso episódio envolvendo as figuras da Imperatriz Isabel⁹⁷ e o Marquês de Lombay, futuro Duque de Gandia⁹⁸, nele, Sophia constrói uma reflexão a respeito não apenas da morte, mas do engano subjacente à devoção prestada àquilo que é corruptível. E para que se tenha em mente as linhas gerais do acontecimento histórico que motivou o poema, é bastante esclarecedora a síntese feita por Vasco Graça Moura, citada por Fátima Morna:

Isabel morre em Maio de 1539, deixando o imperador mergulhado em profundo desgosto. Com a sua morte está ligado o célebre episódio do marques de Lombay, futuro duque de Gandía e futuro S. Francisco de Borja, que acompanhou o seu corpo de Toledo a Granada e terá exclamado, ante a horrível decomposição de cadáver desfigurado: “*Nunca mas, nunca mas servir a Señor que se me pueda morir!*”. Verdadeira ou lendária, a exclamação continua a dar a medida da beleza da imperatriz [...] (MOURA, 1994, p. 36, *apud* MORNA, 2005, p. 21, ênfase minha).

⁹⁷ Filha de D. Manuel I, casada com Carlos V do Império Romano-Germânico (Carlos I de Espanha).

⁹⁸ Este que viria a ser canonizado no século XVII como São Francisco de Borja.

Em face da contemplação dos terríveis efeitos da morte sobre o, até então, formoso corpo de Isabel – à qual o futuro santo, conforme comenta Fernando Martinho, “supostamente devotaria um amor preso ainda, na primeira metade do século XVI, aos ditames do amor cortês, como deixam transparecer termos como «servir» e «Señor»” (MARTINHO, 2013, p. 17) – o duque é levado a abandonar a vida secular.

O dado mais interessante desse poema, porém, não reside somente na ideia de renúncia do aspecto mundano e corruptível, mas no tipo de morte que funciona como uma espécie de motor para ela. Isso porque, na visão de Sophia, a morte, em si mesma, não é necessariamente um mal e, dela, a poeta tem plena consciência como de um fato inevitável:

Sinto os mortos no frio das violetas
E nesse grande vago que há na lua.

A terra fatalmente é um fantasma,
Ela que toda a morte em si embala.

Sei que canto à beira de um silêncio,
Sei que bailo em redor da suspensão,
E possuo em redor da impossessão.

Sei que passo em redor dos mortos mudos
E sei que trago em mim a minha morte.

Mas perdi o meu ser em tantos seres,
Tantas vezes morri a minha vida,
Tantas vezes beijei os meus fantasmas,
Tantas vezes não soube dos meus actos,
Que a morte será simples como ir
Do interior da casa para a rua (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 75, ênfase minha).

Assim sendo, conforme comenta Eduardo do Prado Coelho, “mal-grado os inúmeros poemas onde se manifesta o horror inomeável da morte, há a possibilidade de a morte ser perfeita e desse modo coincidir com as grandes figuras da perfeição: o mar, a luz” (COELHO, 1984, p. 123, ênfase minha). E se a morte natural é um dado aceite na poética andreseana – embora não deixe de causar sofrimento – há, no entanto, um tipo de morte jamais admitida por Sophia, por conter em si, não o elemento de fatalidade em relação à qual o homem se mostra impotente, mas a *degradação*, que Coelho comenta justamente a propósito do poema “Meditação do Duque de Gandia sobre a morte de Isabel de Portugal”. Nas palavras do crítico, enquanto ausência possibilita que os seres “permaneçam presentes na modalidade

glorificante do duplo: como deuses ou estátuas (ou poemas) [...], essa forma de ir morrendo que é a degradação instaura um processo de *presença da não-presença* que é intolerável” (COELHO, 1984, p. 123, ênfase minha).

Seguindo o raciocínio de Coelho, pode-se perceber que um dos motivos da revolta do Duque reside precisamente na impossibilidade de preservar a face “pura limpa e viva” de Isabel. No âmbito do poema, isso não se restringe apenas aos limites da carne – o que já seria de se lamentar o suficiente – mas também no que diz respeito à memória. Dito de outro modo, uma vez que o duque viu o cadáver da amada em estado de putrefação, que continua a avançar na medida em que o poema é lido – “Em breve a podridão/ Beberá os teus olhos e os teus ossos/ Tomando a tua mão na sua mão” – é como se esta última e terrível imagem obliterasse por completo a lembrança anterior, positiva e idealizada na sua perfeição. Com efeito, esse comportamento aparece estritamente vinculado à incapacidade do personagem em aceitar algo que é próprio condição humana, conforme expresso na sentença que muitos cristãos conhecem de cor: “porque és pó, e pó te hás de tornar” (BÍBLIA, Gênesis, 3, 19).

Decidindo-se, porém, a nunca mais servir “senhor que possa morrer”, o Duque se rebela contra essa condição da única maneira que lhe é possível, ou seja, voltando sua atenção e culto ao que, por essência, é perfeito e incorruptível: Deus. Logicamente, é possível argumentar que mesmo sendo um deus, Cristo não deixou de experimentar a morte carnal. Entretanto, pela perspectiva do cristianismo, trata-se não apenas de uma morte temporária, vencida pela ressurreição ao terceiro dia, mas também como garantia de uma promessa de vida eterna que se estende a toda a humanidade, conforme palavras do próprio Cristo:

39. Ora, esta é a vontade daquele que me enviou: que eu não deixe perecer nenhum daqueles que me deu, mas que os ressuscite no último dia. 40. Esta é a vontade de meu Pai: *que todo aquele que vê o Filho e nele crê, tenha a vida eterna; e eu o ressuscitarei no último dia* (BÍBLIA, João, 6, 39-40, ênfase minha).

Assim sendo, como se nota, embora a tônica da poética andreseana seja, de fato, o mundo grego, Sophia não deixa de reconhecer no cristianismo uma forma outra de enfrentamento. Na realidade, fugindo de quaisquer maniqueísmos rasos e generalizantes, a poeta percebe nessa relação entre dois universos diferentes uma das pedras com que tornar mais agudo o seu próprio entendimento sobre as coisas.

A esse respeito, Sophia escreve a Jorge de Sena, comentando o quanto o encontro com a Grécia foi fundamental para o direcionamento de sua própria visão de mundo, sem que, no entanto, tenha lhe embotado os sentidos para o valor da multiplicidade de perspectivas:

De certa maneira encontrei na Grécia a minha própria poesia “o primeiro dia inteiro e puro – banhando os horizontes de louvor”, encontrei um mundo em que eu já não ousava acreditar. Agora tenho o espanto de o saber real e não imaginado. O que eu sabia da Grécia adivinhei-o através das pedras, pinhas, resinas, água e luz. Mas apenas como fragmentos dispersos que a minha imaginação reuniu. Ali encontrei as coisas todas inteiras e presentes na sua unidade. Não estou a falar só de coisas, mas da ligação do homem com as coisas.

[...]

Não pense que vim da Grécia paganizada. Aliás o paganismo ali não «é nada do que se conta»! Voltei sim mais apta a compreender o Evangelho que São Paulo pregou em frente da Acrópole. Mais apta a compreender toda a vital necessidade de ligação, de religação (BREYNER; SENA, 2010, p. 82, ênfase minha).

É a partir desse testemunho de aprendizado, portanto, que se pode compreender mais profundamente o tom de certos poemas de exortação – mesmo os escritos muito tempo depois dessa experiência – nos quais Cristo aparece também como um símbolo de esperança e imagem da vitória sobre o exílio, a traição e a morte, como é o caso de “Cânon”:

CÂNON

Sombrios profetas do exílio abandonai vosso vestido de cinza
 Pois o Filho do Homem na véspera da sua morte
 Se sentou à mesa entre os homens
 E abençoou o pão e o vinho e os repartiu
 E aquele que pôs com ele a mão no prato o traiu
 E uma noite inteira no horto agonizou sozinho
 Pois os seus amigos tinham adormecido
 E no tribunal esteve só como todos os acusados da terra
 E muitos o renegaram
 E à hora do suplício ouviu o silêncio do Pai
Porém ao terceiro dia ergueu-se do túmulo
E partilhou a sua ressurreição com todos os homens (ANDRESEN, 2013, Musa, p. 80)

Nesse poema, Sophia repete um dos mais importantes atos de fé da religião cristã, isto é, a crença na divindade de Cristo e a afirmação da ideia de que ele morreu pelos pecados dos homens, mas ressuscitou ao terceiro dia, conforme escreve o apóstolo Paulo aos romanos:

9. Portanto, se com tua boca confessares que Jesus é o Senhor, e se em teu coração creres que Deus o ressuscitou dentre os mortos, serás salvo. 10. É crendo de coração que se obtém a justiça, e é professando com palavras que se chega à salvação. 11. A Escritura diz: Todo o que nele crer não será confundido {Is 28,16}. 12. Pois não há distinção entre judeu e grego, porque todos têm um mesmo Senhor, rico para com todos os que o invocam, 13. porque todo aquele que invocar o nome do Senhor será salvo {Jl 3,5} (BÍBLIA, Romanos, 10, 9-13).

Essa postura, sempre tensa e oscilante em relação a Cristo – ora afirmado em seu esplendor e divindade, ora reduzido à pobre figura humana do assassinado – repete-se também no que diz respeito à figura do deus *Patrem omnipotentem*, em relação ao qual a poeta assume diversas posturas, que variam da súplica à negação, passando por uma série de questionamentos que voltam a problematizar esse modo de se relacionar com o divino a que muitos têm por hábito dar chamar de *fé*.

5.6 “E buscamos um deus que vença conosco a nossa morte”

Assim, já no primeiro dentre todos os poemas em que é possível perceber a evocação explícita e inequívoca do deus cristão, o tom adotado por Sophia é o de uma humilde e angustiada súplica:

SENHOR

Senhor se eu me engano e minto,
Se aquilo a que chamei a vossa verdade
É apenas um novo caminho da vaidade,
Se a plenitude imensa que em mim sinto,
Se a harmonia de tudo a transbordar,
Se a sensação de força e de pureza
São a literatura alheia e o meu bem-estar,
Se me enganei na minha única certeza,
Mandai os vossos anjos rasgar
Em pedaços o meu ser
E que eu vá abandonada
Pelos caminhos a sofrer (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 50, ênfase minha).

Parte de uma série de composições que podem ser entendidas como *poemas de prece*, há, nesse texto, uma série de motivos que se desdobram ao longo de toda a trajetória poética de Sophia e que apresentam como ponto comum a conflituosa dialética entre plenitude e divisão.

Sabedora, como visto, que “as coisas têm máscaras e véus”, parece pairar sobre essa aparente certeza de ter encontrado a “verdade”, “a plenitude imensa”, “a

harmonia” e a “sensação de força e de pureza” – note-se o teor carregado de positividade de tais expressões – uma espécie de sombra que jamais se desfaz por completo. Sob essa ótica, é curioso notar que a poeta, no lugar de exultar o que se lhe apresenta enquanto um perfeito estado de totalidade e realização, guarda sérias reservas quanto à validade de tais agradecimentos, a ponto de chegar a pedir o exato contrário do que normalmente deseja: “Mandai os vossos anjos rasgar/ Em pedaços o meu ser”.

Como que temendo incorrer no erro da já mencionada “ vaidade da felicidade perfeita” (ANDRESEN, 1962, p. 10) que, no seu entendimento, aliena o homem em relação ao sofrimento, conduzindo-o “à monstruosidade e ao crime” (ANDRESEN, 1962, p. 10), a poeta parece buscar uma espécie de confirmação que lhe justifique o direito à plenitude “neste lugar de imperfeição/ Onde tudo nos quebra e emudece/ Onde tudo nos mente e nos separa” (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 42).

Nesse sentido, conforme afirma em entrevista, ao mesmo tempo em que mantém a crença na inteireza, persiste em sua poética o profundo temor da falha e do desacerto: “Eu acredito na unidade, acredito na possibilidade, mesmo que seja... *Toda a minha poesia oscila entre a confiança nessa unidade e uma espécie de pânico do seu fracasso*” (ANDRESEN, 1982, p. 5, ênfase minha).

Em contrapartida, no poema, a vivência dessa unidade não abre espaço para o mínimo de ilusão, a propósito do que Sophia não hesita, nem um segundo sequer, em beber do amargo cálice da divisão, do abandono e do sofrimento:

Que o Teu gládio me fira mortalmente.
Eu sou de alma dispersa e vagabunda,
Tudo me destrói e cada ser me inunda
E posso assim rolar eternamente (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 85).

Sobre essa dualidade, própria da poética andreseana – e que aqui, em particular, é lida sob a perspectiva da mitologia cristã – é proveitoso o comentário de Luís Ricardo Pereira:

A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, no seguimento dos postulados reivindicados pela geração dos *Cadernos de Poesia*, encerra em si mesma uma estrutura *dual*, em cuja dialética se origina a inscrição de uma perspectiva do real, dupla emergência convergente, caracterizada pela profunda tensão de dois centros de irradiação metafórico-imagística, o da *aliança* e o da *lacuna*, que simultaneamente se atraem e se repelem, tensão verbal com origem numa específica percepção do mundo, intrinsecamente produtora de real, que acresce à própria realidade, no sentido de a

transformar. *Aliança e Lacuna*, os dois pólos dialecticamente envolvidos nesta apreensão do real percebido, desempenham o papel primordial de impulsão, imanente à estrutura tensional de que se reveste a redescritção realizada pela expressão metafórica, imagística e simbólica da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen (PEREIRA, 2003, p. 73, ênfase do autor).

Mas se, em certos momentos, a poeta parece aceitar passivamente o golpe que instaura a divisão – “Que o Teu gládio me fira mortalmente” – quase como uma espécie de prova de sua devoção à “verdade” do caminho cristão – “Eu sou o caminho, a verdade e a vida; ninguém vem ao Pai senão por mim” (BÍBLIA, João, 14, 6, ênfase minha) – em outros, Sophia não tarda a erguer a voz em um veemente protesto contra a ausência de ações mais perceptíveis desse Deus sobre o real. É o caso, por exemplo, do que se lê no poema “Sinal de Ti”, um dos mais significativos de toda a sua obra no tocante à relação entre a imanência do paganismo e transcendência da visão cristã:

SINAL DE TI

I

Não darei o Teu nome à minha sede
De possuir os céus azuis sem fim,
Nem à vertigem súbita em que morro
Quando o vento da noite me atravessa.

Não darei o Teu nome à limpidez
De certas horas puras que perdi,
Nem às imagens de oiro que imagino
Nem a nenhuma coisa que sonhei.

Pois tudo isso é só a minha vida,
Exalação da terra, flor da terra,
Fruto pesado, leite e sabor.

Mesmo no azul extremo da distância,
Lá onde as cores todas se dissolvem,
O que me chama é só a minha vida.

II

Tu não nasceste nunca das paisagens,
Nenhuma coisa traz o Teu sinal,
É Dionysos quem passa nas estradas
E Apolo quem floresce nas manhãs.

Não estás no sabor nem na vertigem
Que as presenças bebidas nos deixaram.
Não Te tocam os olhos nem as almas,
Pois não Te vemos nem Te imaginamos.

E a verdade dos cânticos é breve

Como a dos roseirais: exalação

Do nosso ser e não sinal de Ti.

III

A presença dos céus não é a Tua,
Embora o vento venha não sei donde.

Os oceanos não dizem que os criaste,
Nem deixas o Teu rasto nos caminhos.

Só o olhar daqueles que escolheste

Nos dá o Teu sinal entre os fantasmas (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 81-82, ênfase minha).

Composição que parte da inapelável necessidade de distinguir entre o que é *desejo humano de perceber* e o que é *verdadeiro indício da manifestação divina*, nota-se, nesse texto, uma interessante matemática distributiva que evidencia uma gritante disparidade entre negação (negrito) e afirmação (sublinhado).

Com efeito, nos trinta e um versos que compõem o poema, estão presentes vinte negativas:

- 1) “Não darei o Teu nome” (2x);
- 2) “Nem à vertigem”;
- 3) “Nem às imagens”;
- 4) “Nem a”;
- 5) “nenhuma coisa”;
- 6) “Tu não”;
- 7) “nasceste nunca”;
- 8) “Nenhuma coisa”
- 9) “Não estás no sabor”;
- 10) “nem na vertigem”;
- 11) “Não Te tocam os olhos”;
- 12) “nem as almas”;
- 13) “não Te vemos”;
- 14) “nem Te imaginamos”;
- 15) “não sinal de Ti”;
- 16) “não é a Tua”;
- 17) “não sei donde”;
- 18) “Os oceanos não dizem”;
- 19) “Nem deixas o Teu rosto”

Contra apenas seis afirmações:

- 1) “tudo isso é”;
- 2) “O que me chama é”;
- 3) “É Dionysos”;
- 4) “E [é] Apolo”;
- 5) “a verdade dos cânticos é breve”;

6) “Só o olhar [...] nos dá”;

Tamanha diferença tem por finalidade ilustrar a maneira como Sophia compreende os diversos modos de manifestação do divino no mundo, consoante a mitologia da qual fazem parte. Dirigindo-se ao *Deus* do cristianismo – notadamente distinguido pelo uso da maiúscula nas invocações – a poeta apresenta uma clara distinção entre o domínio da imanência pagã e o da transcendência cristã.

No caso do poema “I”, note-se como toda sorte de *abstrações*, como a “sede de possuir os céus azuis sem fim”, a “vertigem súbita” ocasionada pelo passar do vento, a perda de “certas horas puras”, as “imagens de oiro” etc., curiosamente, não são provenientes de uma *existência abstrata*, mas são compreendidas como parte integrante da realidade sensível – Exalação da terra, flor da terra/ Fruto pesado, leite e sabor”.

E justamente por não identificar nas paisagens qualquer indício da existência desse Deus – “Tu não nasceste nunca das paisagens, / Nenhuma coisa traz o Teu sinal” – é que a *Sua* presença não é admitida em termos de imanência. Efetivamente, nesse primeiro poema, para Sophia, todos os sinais *visíveis* do divino pertencem à ordem de outros deuses, isto é, os pagãos, já que “É Dionysos quem passa nas estradas/ E Apolo quem floresce nas manhãs”.

E porque uma das determinações de Sophia, conforme comenta Piero Ceccucci, está em “reconduzir ao centro do seu dizer poético o mundo da realidade fenomênica («da pura manhã da imanência»), como reencontro com a *physis*, com a forma e a matéria das coisas” (CECCUCCI, 2011, p. 16), não é de estranhar essa precedência dos deuses gregos mesmo em um diálogo direto com o deus cristão.

Ademais, sendo uma poeta para quem é sempre preciso “Partir do olhar da mão e da razão/ Partir da limpidez do elementar” (ANDRESEN, *O Nome das Coisas*, 2015, p. 55), por conseguinte, essa relação com o concreto exterior não surge apenas de uma necessidade espiritual do sujeito poético, mas como fundamento da poesia em si mesma, já que, para Sophia, o poema é entendido como resultado de um movimento que começa interno, mas só pode se concretizar de maneira externa a esse sujeito:

POEMA

A minha vida é o mar o Abril a rua
O meu interior é uma atenção voltada para fora

O meu viver escuta
A frase que de coisa em coisa silabada
Grava no espaço e no tempo a sua escrita

*Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro
Sabendo que o real o mostrará*

Não tenho explicações
Olho e confronto
E por método é nu meu pensamento

A terra o sol o vento o mar
São minha biografia e são meu rosto

Por isso não me peçam cartão de identidade
Pois nenhum outro senão o mundo tenho
Não me peçam opiniões nem entrevistas
Não me perguntem datas nem moradas
De tudo quanto vejo me acrescento

E a hora da minha morte aflora lentamente
Cada dia preparada (ANDRESEN, 2013, *Geografia*, p. 107, ênfase minha).

Paradoxalmente, como se percebe, nesse poema, Sophia afirma o contrário do que havia dito em “Sinal de Ti”. Se lá o deus cristão é veementemente negado mediante a impossibilidade de ser percebido nas “paisagens”, aqui, o que se lê é a afirmação da busca por *Ele*, precisamente nesse mundo *exterior*, “sabendo que o real o mostrará”. Ao contrário dos deuses gregos, porém, mais facilmente assimiláveis à realidade concreta porque “Nasceram, como um fruto, da paisagem” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 46, ênfase), pelo menos nesse primeiro momento, o deus cristão permanece distanciado e misterioso, intuído apenas no “olhar daqueles que escolheste” – seletivo grupo do qual nem mesmo a própria poeta saberia dizer se faz parte ou não:

GESTO

*Eu em tudo Te vi amanhecer
Mas nenhuma presença Te cumpriu,
Só me ficou o gesto que subiu
Às mais longínquas fontes do meu ser* (ANDRESEN, 2013, *Dia do Mar*, p. 92, ênfase minha).

Volvendo o olhar – e a esperança – para essa promessa de que “tudo” poderia se cumprir no deus cristão, Sophia parece experimentar outra vez a mesma frustração sentida em relação à impossibilidade de comungar os puros “horizontes de louvor” apolíneos, ou de manter a plenitude em face da múltipla consciência dionisíaca. A diferença, porém, está no fato de que os deuses gregos se mantêm distantes porque

é da sua própria natureza assim procederem. Já no caso do deus cristão, pelo que consta, existe uma promessa de encontro pleno com a “natureza divina”:

O poder divino deu-nos tudo o que contribui para a vida e a piedade, fazendo-nos conhecer aquele que nos chamou por sua glória e sua virtude. 4. Por elas, temos entrado na posse das *maiores e mais preciosas promessas*, a fim de *tornar-vos por este meio participantes da natureza divina*, subtraindo-vos à corrupção que a concupiscência gerou no mundo (BÍBLIA, II Pedro, 1, 3-4, ênfase minha).

Para Sophia, no entanto, embora tenha vislumbrado tal promessa no “amanhecer” de todas as coisas, é igualmente certo que nada parece ter se cumprido. E apesar dos insistentes apelos, o Deus-Pai permanece tão silencioso e oculto quanto antes:

Senhor se da tua pura justiça
Nascem os monstros que em minha roda eu vejo
É porque *alguém te venceu ou desviou*
Em não sei que *penumbra* os teus caminhos

Foram talvez os anjos revoltados.
Muito tempo antes de eu ter vindo
Já se tinha a tua obra dividido

E em vão eu busco a tua face antiga
És sempre um deus que nunca tem um rosto

Por muito que eu te chame e te persiga (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 29, ênfase minha).

Dessa angustiante experimentação do silêncio de Deus ante a injustiça, Sophia chega a questionar se o puro bem não terá sido inapelavelmente vencido pelo mal, repetindo o velho paradoxo que põe em causa a onipotência ou a bondade divina. Em outras palavras, se Deus é onipotente, então Ele pode acabar com o mal e se não o faz é porque assim não quer, logo, não é completamente bom. Mas se Deus é completamente bom, deseja acabar com o mal e ainda assim o mal persiste, então não é onipotente.

Evidentemente, ao longo da história, a exegese cristã tem se debruçado sobre a problemática da existência do mal, no intuito de oferecer ao homem respostas satisfatórias a esse respeito – sendo a responsabilidade do mal atribuída à própria humanidade pelo livre-arbítrio, por exemplo, uma das mais discutidas. Como, porém, o aprofundamento em tais reflexões foge ao escopo deste trabalho, basta considerar que, a respeito de Sophia, independentemente de quaisquer explicações, o que

permanece é um profundo sentimento de inquietude em face do que a poeta não se julga plenamente capaz de entender, conforme diz em entrevista:

Eu achava sempre que havia coisas que não podia compreender mas que o tempo as ia mostrar... É terrível, porque *o tempo avança e continua-se sem perceber nada*. Havia um verso do Rilke que eu gostava muito. «Amadurecendo faço amadurecer o Teu reino». E só eu que amadureci, não consegui.

[...]

Acho que Deus se justificará a si próprio, eu não consigo justificá-lo. *Não consigo perceber por que razão há morte, sofrimento, o mal, as tentações mas tenho consciência que talvez não tenha capacidade para isso*. Eu também não tenho capacidade para compreender Matemática, quanto mais... os desígnios de Deus (ANDRESEN, 1989b, p. 16).

Sem nenhuma possibilidade de qualquer resposta definitiva, ao menos uma coisa é certa para Sophia: a relação com o divino não implica apenas a “busca desesperada busca” pela comunhão e pela plenitude. Por vezes, a proximidade com o sagrado não deixa também de significar uma experiência de encontro com o “terrível”, que Sophia aborda sobretudo ao problematizar a contraditória figura do anjo.

5.7 A “substância angélica e terrível”

Segundo os textos sagrados da tradição cristã, anjos são “espíritos ao serviço de Deus, que lhes confia missões para o bem daqueles que devem herdar a salvação” (BÍBLIA, Hebreus, 1, 14). Criaturas celestiais criadas pelo próprio Deus e que, em relação aos homens, são “superiores em força e poder” (BÍBLIA, II Pedro, 2, 11), os anjos se prestam a inúmeras funções, como a de mensageiros, tal qual se afigura no conhecido episódio da revelação feita por Gabriel a Maria:

26. No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, 27. a uma virgem desposada com um homem que se chamava José, da casa de Davi e o nome da virgem era Maria. 28. Entrando, o anjo disse-lhe: Ave, cheia de graça, o Senhor é contigo. 29. Perturbou-se ela com estas palavras e pôs-se a pensar no que significaria semelhante saudação. 30. O anjo disse-lhe: Não temas, Maria, pois encontrei graça diante de Deus. 31. Eis que conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus (BÍBLIA, Lucas, 1, 26-31, ênfase minha).

Sob as ordens de Deus, os anjos podem oferecer proteção – “10. Nenhum mal te atingirá, nenhum flagelo chegará à tua tenda, 11. porque aos seus anjos ele mandou que te guardem em todos os teus caminhos. 12. Eles te sustentarão em suas mãos,

para que não tropeces em alguma pedra” (BÍBLIA, Salmos, 91, 10-12, ênfase minha) – e revelar profecias:

Revelação de Jesus Cristo, que lhe foi confiada por Deus para manifestar aos seus servos o que deve acontecer em breve. Ele, por sua vez, *por intermédio de seu anjo, comunicou ao seu servo João*, 2. o qual atesta, como palavra de Deus, o testemunho de Jesus Cristo e tudo o que viu (BÍBLIA, Apocalipse, 1, 1-2, ênfase minha).

Podem também fazer com que se cumpra a justiça divina, como os querubins que montaram guarda nos portões do Éden quando da expulsão de Adão e Eva do Paraíso:

23. O Senhor Deus expulsou-o do jardim do Éden, para que ele cultivasse a terra donde tinha sido tirado. 24. E expulsou-o; e *colocou ao oriente do jardim do Éden querubins armados de uma espada flamejante, para guardar o caminho da árvore da vida* (BÍBLIA, Gênesis, 3, 23-24, ênfase minha).

Ou ainda como os sete anjos que, no Apocalipse, foram encarregados de danificar a terra, o mar e as árvores (Apocalipse, 7, 1-3), trazendo toda sorte de flagelos aos homens que não observaram a palavra de Deus, na mais terrível das profecias constantes nos textos sagrados do cristianismo:

7. Então os sete Anjos, que tinham as trombetas, prepararam-se para tocar. 7. O primeiro anjo tocou. Saraiva e fogo, misturados com sangue, foram lançados à terra; e queimou-se uma terça parte da terra, uma terça parte das árvores e toda erva verde. 8. O segundo anjo tocou. Caiu então no mar como que grande montanha, ardendo em fogo, e transformou-se em sangue uma terça parte do mar, 9. morreu uma terça parte das criaturas que estavam no mar e pereceu uma terça parte dos navios. 10. O terceiro anjo tocou a trombeta. Caiu então do céu uma grande estrela a arder como um facho; caiu sobre a terça parte dos rios e sobre as fontes. 11. O nome da estrela era Absinto. Assim, uma terça parte das águas transformou-se em absinto e muitos homens morreram por ter bebido dessas águas envenenadas. 12. O quarto anjo tocou. Foi atingida então uma terça parte do sol, da lua e das estrelas, de modo que se obscureceram em um terço; e o dia perdeu um terço da claridade, bem como a noite. 13. A esta altura de minha visão, eu ouvi uma águia que voava pelo meio dos céus, clamando em alta voz: Ai, ai, ai dos habitantes da terra, por causa dos restantes sons das trombetas dos três Anjos que ainda vão tocar (BÍBLIA, Apocalipse, 8, 7-13).
[...]

1. O quinto anjo tocou a trombeta. Vi então uma estrela cair do céu na terra, e foi-lhe dada a chave do poço do abismo; 2. ela o abriu e saiu do poço uma fumaça como a de uma grande fornalha. O sol e o ar obscureceram-se com a fumaça do poço. 3. Da fumaça saíram gafanhotos pela terra, e foi-lhes dado poder semelhante ao dos escorpiões da terra. [...] 13. O sexto anjo tocou a trombeta. Ouvi então uma voz que vinha dos quatro cantos do altar de ouro, que está diante de Deus, 14. e que dizia ao sexto anjo que tinha a trombeta: Solta os quatro Anjos que estão acorrentados à beira do grande rio Eufrates.

15. Então foram soltos os quatro Anjos que se conservavam preparados para a hora, o dia, o mês e o ano da matança da terça parte dos homens... (BÍBLIA, Apocalipse, 9, 13-15).

[...]

15. O sétimo anjo tocou a trombeta. Ressoaram então no céu altas vozes que diziam: O império de nosso Senhor e de seu Cristo estabeleceu-se sobre o mundo, e ele reinará pelos séculos dos séculos (BÍBLIA, Apocalipse, 11, 15).

E, evidentemente, podem estar intimamente relacionados ao mal, a partir da figura do anjo caído:

14. *Eras um querubim protetor colocado sobre a montanha santa de Deus; passeavas entre as pedras de fogo.* 15. Foste irrepreensível em teu proceder desde o dia em que foste criado, até que a iniquidade apareceu em ti. 16. No desenvolvimento do teu comércio, encheram-se as tuas entranhas de violência e pecado; por isso eu te bani da montanha de Deus, e te fiz perecer, ó querubim protetor, em meio às pedras de fogo. 17. *Teu coração se inflou de orgulho devido à tua beleza, arruinaste a tua sabedoria, por causa do teu esplendor; precipitei-te em terra, e dei com isso um espetáculo aos reis.* 18. À força de iniquidade e de desonestidade no teu comércio, profanaste os teus santuários; assim, de ti fiz jorrar o fogo que te devorou e te reduzi a cinza sobre a terra aos olhos dos espectadores. 19. Todos aqueles que te conheciam entre os povos ficaram estupefatos com o teu destino; acabaste sendo um objeto de espanto; foste banido para sempre! (BÍBLIA, Ezequiel, 28, 4-19, ênfase minha).

Mediante essa breve contextualização, necessária para que se compreenda mais a fundo a complexa simbologia subjacente na imagem do anjo andreseano, repetindo a fórmula rilkeana⁹⁹: “*Todo Anjo é terrível.* No entanto, ai de mim, eu vos invoco, pássaros quase mortais da alma, sabendo quem sois” (RILKE, 1984, p. 9, ênfase minha), Sophia mantém uma ambígua relação com essa poderosa figura, cuja simples presença é fonte tanto de esplendor quanto de ameaça:

Há cidades acesas na distância,
Magnéticas e fundas como luas,
Descampados em flor e negras ruas
Cheias de exaltação e ressonância.

⁹⁹ Em mais de uma entrevista Sophia se refere às profundas impressões que os poemas de Rilke lhe causaram, a exemplo do que afirma na entrevista a Maria Armanda Passos: “E há um verso do Rilke que diz aquilo que procuro: «encontrar um puro domínio humano entre o rio e a rocha» (ANDRESEN, 1982, p. 5), bem como na já citada entrevista a Maria da Conceição Casais: “Havia um verso do Rilke que eu gostava muito. «Amadurecendo faço amadurecer o Teu reino» E só eu que amadureci, não consegui” (ANDRESEN, 1989b, p. 16) etc. Ademais, conforme testemunha Arnaldo Saraiva, foi bastante impactante para Sophia o primeiro contato com os versos do poeta tcheco traduzidos, em antologia, para o francês, livro esse que teve alguma circulação em Portugal: “Sophia Andresen, por exemplo adquiriu um exemplar que tem manuscrita a data de julho de 1938 e cuja leitura deixou logo marcas nítidas nalguns dos primeiros poemas que ela escreveu (a partir desse mesmo ano) e que publicaria nos livros *Poesia* [...] e *Dia do Mar*, que, apesar de publicados respectivamente em 1944 e em 1947, só contêm poemas escritos entre 1938 e 1942” (SARAIVA, 1984, p. 9).

Há cidades acesas cujo lume
 Destrói a insegurança dos meus passos,
E o anjo do real abre os seus braços
Em nardos que me matam de perfume.

E eu tenho de partir para saber
 Quem sou, para saber qual é o nome
 Do profundo existir que me consome
 Neste país de névoa e de não ser (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 74, ênfase minha).

Pelo que se percebe no poema, a figura do anjo, vista como mediatriz entre a percepção humana e o próprio real, desperta no sujeito poético uma inquietação que funciona como elemento propulsor em direção a uma jornada de caráter existencial: “Eu tenho de partir para saber/ Quem sou”. De onde está, esse eu que observa as “cidades acesas na distância” não é capaz de lhes aperceber mais do que contornos imprecisos, como quem estivesse diante de um quadro sem poder precisar se o que vê faz parte do real concreto ou de uma simples miragem. Tendo em vista que, para Sophia, o poema representa uma forma de ligação com o real, uma vez que o eu-lírico está situado em um “país de névoa e de não ser”, é natural que esse contexto de indefinição seja incorporado na sua (não) identidade. Daí a necessidade de partir como condição primeira para saber “o nome/ Do profundo existir” pelo qual se sente consumido. Além disso, esse poema ilustra um outro fator importante no cômputo da série de tensões presentes na obra de Sophia, a saber, o fato de que o real circundante nem sempre é figurado como uma força positiva, sendo, ao contrário, a força que desvia a voz poética do encontro consigo mesma.

Mas uma vez superados os entraves da inércia, no momento em que o sujeito poético avança nessa jornada de autoconhecimento, a figura do anjo igualmente se move, abandonando a posição de reveladora do real, para se tornar, ela própria, o primeiro obstáculo a ser vencido, como uma espécie de prova iniciática, cuja superação possibilita uma modalidade outra de relação com o divino:

O ANJO

O Anjo que em meu redor passa e me espia
E cruel me combate, nesse dia
 Veio sentar-se ao lado do meu leito
 E embalou-me, cantando, no seu peito.

Ele que *indiferente olha e me escuta*
Sofrer, ou que feroz comigo luta,
Ele que me entregara à solidão,
 Poisava a sua mão na minha mão.

E foi como se tudo se extinguisse,
 Como se o mundo inteiro se calasse,
 E o meu ser liberto enfim florisse,
 E um perfeito silêncio me embalasse (ANDRESEN, 2013, *Dia do Mar*, p.49, ênfase minha).

Essa presença angelical que, em Ricardo Reis, permanece apenas intuída e termina por ser negada pelo heterônimo enquanto realidade transcendental, posto que, para ele, não passa de uma manifestação fomentada pela “Nossa vontade e o nosso pensamento” (REIS, 2007, p. 81), em Sophia, aparece plasmada em termos de uma relação, ao mesmo tempo, de confronto e de consolo que, em certa medida, traz à memória a temática presente no “Poema da Purificação”, de Carlos Drummond de Andrade:

POEMA DA PURIFICAÇÃO

Depois de tantos combates
 o anjo bom matou o anjo mau
 e jogou seu corpo no rio.

As águas ficaram tintas
 de um sangue que não descorava
 e os peixes todos morreram.

Mas uma luz que ninguém soube
 dizer de onde tinha vindo
 apareceu para clarear o mundo,
 e outro anjo pensou a ferida
 do anjo batalhador (ANDRADE, 2009, p. 50, ênfase minha).

Diferentemente da perspectiva drummondiana, no entanto, na qual existe uma evidente oposição entre “o anjo bom” e “o anjo mau”, na poética de Sophia, o mesmo anjo do combate cruel é também o que embala e canta, “pensando” – para usar o termo de Drummond – por meio do acalanto, as feridas do eu-lírico andreseano. Ademais, além da relação de combate e ternura, o anjo de Sophia, em geral, permanece indiferente ao sofrimento humano – “Ele que indiferente olha e me escuta/ Sofrer”.

Tendo sido ele também o responsável pelo abandono em que o eu poético está – “Ele que me entregara à solidão” – essa figura angelical, conforme os dizeres de Eduardo Lourenço, permanece como “frágil ou intocável horizonte, *limite da condição humana*, mar ou memória carregados de sinais supremos” (LOURENÇO, 2003, p. 124, ênfase minha).

Paradoxalmente, porém, uma vez que o homem tenha sido prostrado a seus pés após a batalha, esse anjo muda novamente de postura, assumindo a função de consolador, cujo efeito sobre o eu poético resulta no apagamento da dimensão mundana do real em benefício de um livre e pleno florir, antevisão do alento eterno ao lado de Deus: “4. Bem-aventurados os que choram, porque serão consolados!” (BÍBLIA, Mateus, 5, 4).

E assim como o mesmo anjo que combate pode ser um agente de alívio e de conforto, um mesmo espaço marcado pela ação destrutiva dessa presença beligerante pode figurar, por vezes, como um lugar de abrigo, permanência e habitação:

CASA

A antiga casa que os ventos rodearam
Com suas noites de espanto e de prodígio
Onde os anjos vermelhos batalharam

A antiga casa de inverno em cujos vidros
Os ramos nus e negros se cruzaram
Sob o íman dum céu lunar e frio

*Permanece presente como um reino
E atravessa meus sonhos como um rio* (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 69, ênfase minha).

Mas não apenas de batalhas e de tréguas vivem essas presenças na obra de Sophia. Em certos momentos, assumindo uma postura muito próxima das divindades gregas, mesmo no mais terrífico dos cenários antevistos pelo eu-lírico, os anjos simplesmente permanecem no estado da mais absoluta indiferença em relação à existência dos homens:

Vi florestas e danças e tormentos,
Cantavam rouxinóis e uivavam ventos
Nos céus atravessados por cometas.

Vi luz a pique sobre as faces nuas,
Vi olhos que eram como fundas luas
Magnéticas suspensas sobre o mar.

Vi poentes em sangue alucinados
Onde os homens e as sombras se cruzavam
Em gestos desmedidos, mutilados.

Levada por fantásticos caminhos
Atravessei países vacilantes,
E nas encruzilhadas riam anjos

Inconscientes e puros como estrelas (ANDRESEN, 2013, *Dia do Mar*, p. 101, ênfase minha).

Sem deixar claro se se trata de uma visão do passado, do presente ou do futuro, em meio a esse delírio que em tudo lembra a revelação de caráter profético – sobretudo pela repetição do verbo “ver” conjugado no passado, que remete, entre outros, ao modelo retórico da descrição feita por João no Apocalipse: “1. Depois disso, tive uma visão: *vi* uma porta aberta no céu, e a voz que falara comigo, como uma trombeta, dizia: Sobe aqui e mostrar-te-ei o que está para acontecer depois disso” (BÍBLIA, Apocalipse, 4,1, ênfase minha) – percebe-se que, outra vez, a voz poética é despida de suas próprias forças, deixando-se conduzir por uma força superior. Sendo impossível saber se a visão diz respeito a si mesmo, o eu-lírico segue rumo a um destino que permanece indefinido e em relação ao qual os anjos, pela própria natureza pura e inconsciente, mantêm uma postura de alegre indiferença.

Outras vezes, ainda, tais presenças se mostram, conforme os dizeres de Eduardo Prado Coelho, como “uma matéria estranha e absorta, de uma *pureza terrível*, que se revela como o inominável fundo comum à transparência do eu e à luminosidade do real” (COELHO, 1984, p. 130-31, ênfase minha), a exemplo do que se lê no poema “Eis que o mundo de ti cai abolido”:

Eis que o mundo de ti cai abolido
E tu ficas sozinho e muito longe
Com dois búzios do mar sobre os ouvidos
Ouvindo, só para ti, uma canção.

Assim as flores de dentro para fora
Se queimam sob o halo dos perfumes
E voltam para nós os olhos cegos
Estrangeiras a tudo no sabor
Duma substância angélica e terrível (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 41, ênfase minha).

Evocando esse “tu” sempre por conhecer – mas que, aqui, não deve ser confundido com o deus cristão dos poemas-prece – Sophia dá conta de um tipo de experiência religiosa, atestada pela própria presença da “substância angélica e terrível”, que ultrapassa a barreira do mero distanciamento entre naturezas e se revela em termos do que Rudolf Otto chama de “a sensação do *mysterium tremendum*”, explicada pelo autor nos seguintes termos:

Se encararmos o aspecto mais básico e profundo em cada sentimento forte de espiritualidade no que ele seja mais que fé na salvação, confiança ou amor, aquilo que também independentemente desses fenômenos concomitantes pode temporariamente excitar e invadir também a nós com *um poder que quase confunde os sentidos*, ou se o acompanharmos com empatia e sintonia em outros ao nosso redor, nos fortes surtos de espiritualidade e suas manifestações no estado de espírito, no caráter solene e na atmosfera de ritos e cultos, naquilo que ronda igrejas, templos, prédios e monumentos religiosos, sugere-se-nos necessariamente a sensação do *mysterium tremendum*, do *mistério arrepiante*. Essa sensação pode ser uma suave maré a invadir nosso ânimo, num estado de espírito a pairar em profunda devoção meditativa. Pode passar para um estado d'alma a fluir continuamente, em duradouro frêmito, até se desvanecer, deixando a alma novamente no profano. Mas também pode *eclodir do fundo da alma em surtos e convulsões*. *Pode induzir estranhas excitações, inebriamento, delírio, êxtase. Tem suas formas selvagens e demoníacas. Pode decair para horror e estremecimento como que diante de uma assombração*. Tem suas manifestações e estágios preliminares selvagens e bárbaros. Assim como também tem sua evolução para o refinado, purificado e transfigurado. Pode vir a ser o estremecimento e emudecimento da criatura a se humilhar perante - bem, perante o quê? Perante o que está contido no inefável mistério acima de toda criatura (OTTO, 2007, p. 44, ênfase minha).

Esse tipo de experiência religiosa que, no entender de Otto, apresenta-se como uma força estranha a tudo o que o homem conhece e que lhe causa “*temor e tremor*” (BÍBLIA, Filipenses, 2,12, ênfase minha) é uma “qualidade” do sagrado que se impõe de maneira absoluta, a exemplo do arrebatamento que leva os devotos a se prostrarem diante da inequívoca manifestação do poder divino¹⁰⁰.

No caso do poema, o aspecto terrífico da “substância angélica” se manifesta em termos de abolição do próprio mundo, representada sobretudo pela força imagética das flores que “de dentro para fora/ Se queimam sob o halo dos perfumes”. Em face de tamanho poder, essas flores são a tal ponto afetadas que, entre elas e a realidade mundana, impõe-se uma barreira que as torna cegas e “Estrangeiras a tudo”, como se houvessem morrido para o mundo, passando a fazer parte de uma realidade outra, como prega o evangelista:

¹⁰⁰ Exemplos dessa modalidade de experimentação do sagrado são inúmeros, tanto no Antigo quanto no Novo Testamento, como quando Moisés pede a Deus para que se mostre em sua glória: “18. Moisés disse: ‘Mostrai-me vossa glória.’ 19. E Deus respondeu: ‘Vou fazer passar diante de ti todo o meu esplendor, e pronunciarei diante de ti o nome de Javé. Dou a minha graça a quem quero, e uso de misericórdia com quem me apraz. 20. Mas, ajuntou o Senhor, *não poderás ver a minha face, pois o homem não me poderia ver e continuar a viver*” (BÍBLIA, Êxodo, 33, 18-19, ênfase minha). “[...] Moisés inclinou-se incontinente até a terra e prostrou-se” (BÍBLIA, Êxodo, 34, 8, ênfase minha). Ou quando Cristo aparece a Saulo – futuramente Paulo – na estrada de Damasco, derrubando-o por terra: “3. Durante a viagem, estando já perto de Damasco, subitamente o cercou uma luz resplandecente vinda do céu. 4. Caindo por terra, ouviu uma voz que lhe dizia: Saulo, Saulo, por que me persegues? 5. Saulo disse: Quem és, Senhor? Respondeu ele: Eu sou Jesus, a quem tu persegues. {Duro te é recalcitrar contra o aguilhão. 6. *Então, trêmulo e atônito, disse ele: Senhor, que queres que eu faça?* Respondeu-lhe o Senhor:} Levanta-te, entra na cidade. Aí te será dito o que deves fazer” (BÍBLIA, Atos dos Apóstolos, 9, 3-6, ênfase minha).

6. Sabemos que o nosso velho homem foi crucificado com ele [Cristo], para que seja reduzido à impotência o corpo {outrora} subjugado ao pecado, e já não sejamos escravos do pecado. 7. {Pois quem morreu, libertado está do pecado.} 8. Ora, *se morremos com Cristo, cremos que viveremos também com ele*, 9. pois sabemos que Cristo, tendo ressurgido dos mortos, já não morre, nem a morte terá mais domínio sobre ele. 10. Morto, ele o foi uma vez por todas pelo pecado; porém, está vivo, continua vivo para Deus! 11. *Portanto, vós também considerai-vos mortos ao pecado, porém vivos para Deus, em Cristo Jesus* (BÍBLIA, Romanos, 6, 6-11, ênfase minha).

Essa morte de que fala Paulo, é encarada por Sophia em termos de uma santidade impossível de definir, mas que nem por isso perde o caráter aterrador. No entender da poeta, essa perspectiva se relaciona com o profundo vínculo que a poesia pode estabelecer com aquilo que comumente se entende por religiosidade, conforme conta em entrevista a Maria Armanda Passos:

— **A Sophia em todo o caso canta o terreno, a «exalação das coisas», a exalação do seu próprio ser, o seu encontro com as coisas e Deus é para si «a ausência das ausências»...**¹⁰¹

— O que eu penso é que a poesia exige uma certa transparência como o amor exige uma certa transparência e como a santidade exige uma certa transparência. São transparências de natureza diferente e, sobretudo, a poesia é uma transparência em relação ao Universo, o amor é uma transparência entre duas pessoas e a santidade é uma transparência total, como que em todos os planos. Mas eu não saberia definir a santidade...

— **Porquê?**

— *A santidade às vezes é uma arte de morrer. A santidade assusta-me um pouco e até Cristo se assusta: «Se este cálice puder ser afastado...» Eu não gosto muito de falar de santidade, tenho a sensação de... tocar numa coisa para que não...* (ANDRESEN, 1985, p. 3, ênfase minha).

De mais a mais, esse aspecto da manifestação angelical, embora nem sempre seja visto enquanto ameaça, permanece de tal forma vinculado ao *tremendum*, que seu reflexo transparece não só no temor provocado nos homens, como também na transformação que se opera na paisagem como um todo:

Naquelas noites,
Enquanto o suor das árvores escorria,
A face dos anjos tornara-se evidente,
Como se a terra tivesse entrado em agonia (ANDRESEN, 2013, Coral, p. 90).

Nesse breve poema, a ação do divino pode ser compreendida tanto como causa quanto consequência dessa “agonia” em que a terra subitamente se vê

¹⁰¹ O destaque em negrito é do original.

mergulhada. Recordando o relato do Apocalipse, vale lembrar que é pela ação dos anjos que os flagelos se espalham pelo mundo: “1. Ouvi, então, uma voz forte saindo do templo, que dizia aos sete Anjos: Ide, e derramai sobre a terra as sete taças da ira de Deus” (BÍBLIA, Apocalipse, 16, 1).

Assim sendo, essa “face dos anjos” pode ter se tornado evidente *pelo fato de* as árvores estarem manifestando uma alteração em seu estado natural, de modo que os anjos aparecem como que a perscrutarem os motivos dessa transformação, ou ainda, toda essa transformação na paisagem é *resultado da ação angelical*, que, a certa altura, “tornara-se evidente”, revelando-se, portanto, como fonte desse suor e dessa agonia – ademais, conforme já visto, termos como *suor* e *agonia* remetem diretamente ao sofrimento de Cristo no horto das oliveiras, momento em que o deus teria suado sangue, tão intenso era o seu estado aflitivo às portas da crucificação.

E para acrescentar ainda mais um ponto de tensão no que se refere a essas figuras, registre-se que, ao mesmo tempo em que são portadores da “ira” e da justiça divina, os anjos também podem se apresentar como manifestações de “maus fados” que nada têm com os obscuros desígnios do deus cristão:

Anjos sem asas meus anjos pesados
De boca sem voz
As fadas que disseram os maus fados
Falavam de vós

De mãos dadas em círculos dançantes
Infinita valsa
Todos brilhavam como diamantes
Madrugada falsa

E eu chorando e cantando fui levada
Pálida e morta
Até à taciturna encruzilhada
Duma estrada torta (ANDRESEN, 2015, *Poemas Dispersos*, p. 901, ênfase minha).

Nesse poema, o primeiro dado curioso em relação a esses anjos é que, dentre todas as composições em que tais figuras são mencionadas, é apenas aqui que Sophia faz questão de caracterizá-los como “anjos sem asas”. Logicamente, isso não significa que nos demais poemas os anjos necessariamente sejam apresentados como seres alados. Todavia, sem grandes problematizações em relação ao que

diferentes vertentes da tradição cristã assumem como dogmas de suas doutrinas¹⁰², é mister considerar que pelo menos nas representações de cunho católico, ramo do qual Sophia assumidamente faz parte¹⁰³, os anjos são tradicionalmente representados em pinturas e imagens como criaturas com asas. Além disso, considerando-se a questão em termos puramente bíblicos, a asa figura como um símbolo de refúgio e acolhimento, de maneira que a imagem aparece vinculada ao próprio Deus, como canta o salmista: “4. Ele te cobrirá com suas plumas, *sob suas asas encontrarás refúgio*. Sua fidelidade te será um escudo de proteção” (BÍBLIA, Salmos, 91, 4, ênfase minha).

No caso do poema, ao retirar dessas figuras um importante atributo simbólico, somando-se a isso o fato de serem caracterizados como “anjos pesados” diretamente associados a “maus fados”, é possível perceber o quanto na figura do anjo pode estar concentrada também a força do mal. Todavia, esses “anjos sem asas” tampouco parecem remeter à figura do Diabo ou do anjo caído de que fala a tradição, mesmo porque, suas presenças são anunciadas por “fadas” e não por profetas, como seria mais condizente com o ideário judaico-cristão.

Se considerarmos o que diz o poema “As três Parcas”, é clara a relação das fatídicas irmãs que, no paganismo, representam o destino, com essas “fadas que disseram os maus fados” do poema em questão:

AS TRÊS PARCAS

*As três Parcas que tecem os errados
Caminhos onde a rir atraíçamos
O puro tempo onde jamais chegamos
As três Parcas conhecem os maus fados.*

*Por nós elas esperam nos trocados
Caminhos onde cegos nos trocamos
Por alguém que não somos nem amamos
Mas que presos nos leva e dominados.*

¹⁰² Na realidade, conforme consta nos textos da Bíblia, somente serafins e querubins são descritos como seres alados, como nas visões dos profetas Isaías – “1. No ano da morte do rei Ozias, eu vi o Senhor sentado num trono muito elevado; as franjas de seu manto enchiam o templo. 2. Os serafins se mantinham junto dele. Cada um deles tinha seis asas; com um par {de asas} velavam a face; com outro cobriam os pés; e, com o terceiro, voavam” (BÍBLIA, Isaías, 6, 1-2) e Ezequiel – “5. O ruflar das asas dos querubins fazia-se ouvir até no pátio exterior, e assemelhava-se à voz do Deus onipotente quando fala” (BÍBLIA, Ezequiel, 10,5). No restante, como já demonstrado, os anjos são definidos como seres espirituais a serviço de Deus (Hebreus, 1, 14).

¹⁰³ Católica declarada, no entanto, Sophia sempre deixou bastante clara a sua maneira de se relacionar com a igreja: “Eu sou *uma católica um bocado anárquica*. Eu acho que há católicos talvez muito mais convictos do que eu, muito mais seguros...” (ANDRESEN, 1989b, p. 16, ênfase minha)

E nunca mais o doce vento aéreo
 Nos levará ao mundo desejado
 E nunca mais o rosto do mistério

Será o nosso rosto conquistado
 Nem nos darão os deuses o império
 Que à nossa espera tinham inventado (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 40, ênfase minha).

No primeiro poema, as fadas “disseram os maus fados”, aqui, as Parcas “conhecem os maus fados”. No primeiro caso, o eu-lírico é levado até uma encruzilhada, no segundo, é “nos trocados caminhos”, isto é, no lugar onde os caminhos se trocam – uma encruzilhada, portanto – que as Parcas esperam por todos os homens, incluindo-se aí, evidentemente, a voz que canta no poema.

Uma vez que a encruzilhada representa “um lugar de passagem de um mundo a outro, de uma vida a outra – *passagem da vida à morte*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 367, ênfase minha), a escolha desse lugar como ponto comum entre fadas e Parcas, ambas conhecedoras dos “maus fados”, isto é, da morte, serve como mais um indício de que as duas divindades gozam do mesmo estatuto de anunciadoras do destino trágico.

Além disso, a encruzilhada é vista pela própria poeta como um lugar onde a morte permanece à espera:

ENCRUZILHADA

Onde é que as Parcas Fúnebres estão?
 — Eu vi-as na terceira encruzilhada
 Com um pássaro de morte em cada mão (ANDRESEN, *Mar Novo*, 2013, p. 30).

Levando em conta também que “Encruzilhada é o labirinto e antro e gruta” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 51), todos sombrios ambientes em torno dos quais paira a terrível figura do Minotauro, é sintomático que Sophia fale “Duma estrada torta”, cuja simbologia se torna ainda mais significativa se pensada em relação com os retos caminhos de Deus, de que falam as escrituras – “7. O caminho do justo é reto; vós aplanais a senda do justo” (BÍBLIA, Isaías, 26, 7).

Assim considerada, nota-se que tal perspectiva, não surge ao acaso na poética de Sophia, como se percebe ainda pelo poema “Profetas falsos vieram em teu nome”:

Profetas falsos vieram em teu nome

Anjos errados disseram que tu eras
Um poema frustrado
Na angústia sem razão das Primaveras

Porém eu sei que tu és a verdade
E és o *caminho transparente e puro*
Embora eu não te encontre e no obscuro
Mundo das sombras morra de saudade (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 39, ênfase minha).

Nesse poema, chama atenção o fato de Sophia não se valer da maiúscula ao se referir a esse “tu” claramente inserido em um contexto cristão. Logicamente, apenas a evocação de “profetas falsos” e “anjos errados” não serve como indício suficientemente sólido para embasar essa conclusão, uma vez que tais imagens podem aparecer também em diferentes perspectivas que não a cristã. Entretanto, se somarmos a isso a alusão a uma presença que não se deixa encontrar e permanece na obscuridade – comportamento, em suma, bastante distinto dos deuses gregos, cuja presença, no mais das vezes, é plenamente visível – não é absurdo aventar a hipótese de que se trata de uma evocação do deus cristão. Sob essa ótica, a grafia do “tu” em minúscula serviria sobretudo para indicar a proximidade que o eu mantém com esse Deus, sendo, portanto, outra maneira de figurá-lo em uma esfera terrena, mais próxima do homem e sua realidade finita.

A fim de dissipar quaisquer dúvidas, basta notar que, nesse poema, Sophia faz uma espécie de alusão autorreferencial, ao falar de “Um poema frustrado/ Na angústia sem razão das Primaveras”, a qual remete diretamente ao já mencionado poema “Mais do que tudo, odeio” e que convém recordar pela evidência do diálogo com o tema:

Mais do que tudo, odeio
Tantas noites em flor *da Primavera*,
Transbordantes de apelos e de espera,
Mas *donde nunca nada veio* (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 49, ênfase minha).

Logicamente, nem sempre essa Primavera chega sem *nada* oferecer, como visto no capítulo dedicado a Dioniso. Entretanto, conforme se encontra em um manuscrito deixado inédito pela poeta e apresentado por Maria Tavares no prefácio da *Obra Poética* editada pela Assírio & Alvim, em 2015, Sophia fez questão de registrar o misto de ardor e pânico que esse tempo sempre lhe significou:

Comecei a escrever numa noite de Primavera, uma incrível noite de vento leste e Junho. Nela o fervor do universo transbordava e eu não podia reter, cercar, conter — nem podia desfazer-me em noite, fundir-me na noite. No gume da perfeição, no imenso halo de luz azul e transparente, no rouco da treva, na quasi palavra de murmúrio da brisa entre as folhas, no íman da lua, no insondável perfume das rosas, havia algo de pungente, algo de alarme. Como sempre a noite de vento leste misturava êxtasi e pânico...
(ANDRESEN *apud*, TAVARES, 2015, p. 13, ênfase minha).

Tempo de evocação e invocação, em virtude do qual se fala em uma mistura de “êxtasi e pânico”, a Primavera descrita nesse trecho poderia se enquadrar perfeitamente aos caracteres do culto dionisiaco.

Todavia, se pensarmos o que aqui se diz em relação ao poema “Profetas falsos vieram em teu nome”, logo será possível perceber a existência de pelo menos dois elementos importantes que parecem apontar para uma outra possibilidade de leitura. O primeiro deles diz respeito à afirmação feita pelos tais “profetas falsos” e “anjos errados”, segundo a qual a presença antessentida desse “tu” pelo eu-lírico não passava de “Um poema frustrado/ Na angústia sem razão das Primaveras”. Afirmação esta, imediatamente rechaçada pela voz poética mediante a reafirmação desse “outro” enquanto representação da “verdade” e do “caminho transparente e puro”. O segundo indício se refere ao fato dessa presença permanecer encoberta, o que, por sua vez, desperta no sujeito poético um intenso sentimento de “saudade”.

Pois bem, isso posto, em que medida tais elementos servem para comprovar a hipótese de que esse *tu*, mesmo grafado com letra minúscula, refere-se ao deus do cristianismo?

Para resolver de vez essa questão, é necessário ter em conta o que se lê no poema “Chamo-Te porque tudo está ainda no princípio”:

Chamo-Te porque tudo está ainda no princípio
E suportar é o tempo mais comprido.

Peço-Te que venhas e me dêes a liberdade,
Que um só dos Teus olhares me purifique e acabe.

Há muitas coisas que eu não quero ver.

Peço-Te que sejas o presente.
Peço-Te que inundes tudo.
E que o Teu reino antes do tempo venha
E se derrame sobre a terra
Em Primavera feroz precipitado (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 53).

Como nota, existe um diálogo bastante claro entre os dois poemas. A diferença é que, aqui, não há dúvidas de que a poeta se refere ao deus cristão. Uma vez aceito esse pressuposto, o simples cotejo dos elementos centrais de cada texto parece confirmar a aposta de que se trata de um mesmo interlocutor.

Em primeiro lugar, a Primavera é caracterizada como um tempo de feroz derramamento dessa presença divina sobre a terra. Em segundo, nos dois poemas esse “tu” ainda não se manifestou. Em terceiro, existe, por parte do eu-lírico, um ardente desejo de que essa presença se revele. Em quarto, tanto em um quanto em outro poema, existe a menção à ideia de pureza associada a esse outro.

Juntando as peças, é possível deduzir que:

- 1) Quando se refere ao “poema” que os “profetas falsos” e os “anjos errados” afirmam não passar de uma frustração, Sophia está falando do Deus cristão;
- 2) Justamente por ser conhecedora do aviso dado pelo próprio Cristo em relação ao aparecimento de falsos profetas – “22. Porque se levantarão falsos cristos e falsos profetas, que farão sinais e portentos para seduzir, se possível for, até os escolhidos. 23. Ficaí de sobreaviso. Eis que vos preveni de tudo” (BÍBLIA, Marcos, 13, 22-23) – é que a poeta se mantém firme em sua convicção;
- 3) A “angústia sem razão das Primaveras” diz respeito ao fato de que esse Deus nunca se manifesta plenamente, de sorte que o eu-lírico se sente frustrado, de onde a insistência nos chamados e nos pedidos;
- 4) Por acreditar que esse Deus é “a verdade” e o “caminho transparente e puro” é que a voz poética clama para ser purificada e acabada;

Disso tudo, porém, o mais importante não está necessariamente na mera comprovação de que o poema anterior pode ser lido como uma referência ao deus do cristianismo, mas sim na confirmação de que Sophia não hesita em dialogar com diferentes tradições religiosas, de sorte que a Primavera, por exemplo, pode ser tanto um tempo associado ao ímpeto dionisíaco quanto à promessa de vida cristã.

Assim considerada, o que se depreende dessa postura é sobretudo o fundo de angústia sobre o qual está assentada essa poética, de maneira que o trato com tão diferentes perspectivas não faz mais do que tornar ainda mais evidente a dimensão da “ânsia carregada de impossível” que tanto atormenta a poeta e a leva a clamar por auxílio, venha ele de onde vier.

Mas antes de analisarmos de que modo o deus cristão responde – se é que verdadeiramente responde – a essa urgência, é preciso ter em conta, ainda, um último tema, que diz respeito, justamente, ao momento primeiro em que se deu a separação entre Criador e criatura.

5.8 O “jardim perdido”

“O jardim é um símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso Celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 512). Eis a primeira coisa que se lê no verbete “Jardim”, do *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gueerbrant.

A partir dessa primeira definição, os autores apresentam algumas das visões mais comuns a respeito de sua simbologia em diferentes culturas, como a do Extremo Oriente, para a qual o jardim “é o mundo em miniatura, mas também é a natureza restituída ao seu estado original” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 512, ênfase dos autores), ou a de uma das tradições cabalísticas que “trata do Paraíso como de um jardim devastado por alguns que nele penetraram” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 512, ênfase do autor), ou ainda a do *Corão*, segundo a qual “O Paraíso é um jardim e o jardim, um paraíso” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 514), entre várias outras.

No caso de Sophia, embora a tópica do jardim não se esgote na interpretação que procura ver nele a gama de relações com o cristianismo, a investigação do tema sob essa perspectiva abre interessantes caminhos de análise. Tomando a ideia de que o jardim é um dos símbolos por excelência do “Paraíso terrestre”, cuja busca, em mais de uma ocasião, Sophia já se referiu como sendo um dos motores de sua poética, não parece nem um pouco absurdo, no entanto, querer enxergar nesse tema um reflexo do jardim edênico descrito no Gênesis.

Além disso, conforme inúmeros testemunhos da própria poeta, algumas de suas lembranças mais vivas e queridas do tempo da infância dizem respeito justamente às casas antigas – próximas ou não do mar – nas quais havia imensos jardins que representavam o seu paraíso pessoal, como a já aludida casa da Granja – “É uma casa que, embora também muito marcada pelo tempo, ainda existe na Granja. É uma casa onde vivi e que era, para mim, o *paraíso terrestre da minha*

infância e da minha adolescência” (ANDRESEN, 1985, p. 3, ênfase minha) – e a do Campo Alegre, da qual a lembrança é mais triste, justamente em virtude do grau de devastação de tudo, inclusive do jardim – “A casa onde vivi no Porto, em criança, foi sobretudo a casa do Campo Alegre. *O jardim foi cortado pela ponte*. Arrancaram os plátanos. A casa ainda existe, mas muito desfigurada” (ANDRESEN, 1985, p. 3, ênfase minha).

Nesse sentido, conforme explica Fátima Freitas Morna, “porque se trata de um núcleo conglomerante, polimórfico e abrangente [...] o jardim, enquanto núcleo imagético, encontrou, na obra de Sophia de Mello Breyner, possibilidades expansivas bem interessantes” (MORNA, 2013, p. 158). Com efeito, existe, na poética de Sophia, quase meia centena de poemas em que o tema do jardim é evocado, com mais ou menos destaque, a saber:

Em *Poesia*:

- 1) “O jardim e a noite”;
- 2) “Casa Branca”;
- 3) “Aqueles que exaltadas e secretas”;
- 4) “O jardim e a casa”;
- 5) “Jardim Perdido”;
- 6) “Jardim” – *Poesia*;
- 7) “Em todos os jardins”;
- 8) “A hora da partida”;
- 9) “Homens à beira-mar”;

Em *Dia do Mar*:

- 1) “Jardim do mar”;
- 2) “O jardim”;
- 3) “É esta a hora”;
- 4) “Abril” – *Dia do Mar*;
- 5) “Jardim verde e em flor, jardim de buxo”;
- 6) “Os deuses”;
- 7) “Partida”;
- 8) “Quem como eu no silêncio tece”;
- 9) “Há jardins invadidos de luar”;
- 10) “Aqui” – *Dia do Mar*;
- 11) “Devagar no jardim a noite poisa”;
- 12) “A luz oblíqua”;
- 13) “Quando”;
- 14) “Jardim perdido”;
- 15) “Bebido o luar, ébrios de horizontes”;
- 16) “Reza da manhã de Maio”;

Em *Coral*:

- 1) “Passam os carros e fazem tremer a casa”;
- 2) “Morta”;

Em *No Tempo Dividido*:

- 1) “No tempo dividido”;
- 2) “O poeta”;

Em *Mar Novo*:

- 1) “O teu rosto”;
- 2) “Electra”;
- 3) “Nocturno da graça”;
- 4) “Luar”;

Em *O Cristo Cigano*:

- 1) “Aparição”;
- 2) “Final”;

Em *Livro Sexto*:

- 1) “Eis-me”;
- 2) “Para atravessar contigo o deserto do mundo”;

Em *Geografia*:

- 1) “Portas da vila” – *Geografia*;

Em *Dual*:

- 1) “A casa”;
- 2) “*Maria Helena Vieira da Silva ou o itinerário inelutável*”;

Em *O Nome das Coisas*:

- 1) “Caderno I”;
- 2) “Carta a Ruben A.”;
- 3) “Por delicadeza”

Em *Ilhas*:

- 1) “Arte poética V”;

Em *Musa*:

- 1) “Child Harold – Canto quarto”;
- 2) “Elegia”;

Em *Poemas Dispersos*:

- 1) “São Francisco de Assis”;

Considerando apenas as entradas “jardim” e “jardins”, existem precisamente quarenta e sete poemas nos quais o motivo aparece – isso sem levar em conta, por exemplo, caracteres como flores, rosas, árvores etc. Evidentemente, nem todos os poemas são dedicados exclusivamente ao tema e tampouco apresentam-no como dado fundamental da composição. Em alguns deles, o jardim é apenas aludido como um elemento a mais da paisagem e do real: “Quem como eu em silêncio tece/ Bailados, jardins e harmonias?” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 72); em outros, serve de comparativo ao florescer da vida: “Cada instante/ No seu secreto murmurar é semelhante/ A um jardim que verdeja e que floresce” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 94); em outros ainda, faz ver o que se acaba: “Tardes inertes morrem no jardim” (ANDRESEN, 2013, *No Tempo Dividido*, p. 52) etc.

Todavia, esse breve levantamento serve para dar uma dimensão da importância conferida por Sophia a esse motivo. Em paralelo, na poética de Ricardo

Reis, excetuando-se a presença das flores e correlatos, a imagem do jardim é evocada apenas quatro vezes, especificamente nos poemas “As rosas amo dos jardins de Adónis”; “Só o ter flores pela vista fora”; “Em vão procuro o bem que me negaram”; e em um poema incompleto, variante da ode XX, “Cuidas tu, louro Flaco, que cansando”, de sorte que, à parte o segundo poema mencionado pela ordem, as flores estão sempre associadas à brevidade do tempo e à finitude da vida.

Como na obra de Sophia existem múltiplas correspondências passíveis de serem associadas a esse tópico, a que interessa neste momento está ligada à dialética perda-regresso que, em última instância, pode ser encarada como correlata da *expulsão do jardim edênico* e posterior *promessa de recuperação desse lugar paradisíaco*, respectivamente.

Nesse sentido, os dois poemas cujo título é precisamente “Jardim perdido” funcionam como textos-chave para a compreensão inicial dessa perspectiva, sendo o primeiro deles de *Poesia*:

JARDIM PERDIDO

Jardim em flor, jardim da impossessão,
Transbordante de imagens mas informe,
Em ti se dissolveu o mundo enorme,
Carregado de amor e solidão.

A verdura das árvores ardia,
O vermelho das rosas transbordava,
Alucinado cada ser subia
Num tumulto em que tudo germinava.

*A luz trazia em si a agitação
De paraísos, deuses e de infernos,
E os instantes em ti eram eternos
De possibilidade e suspensão.*

*Mas cada gesto em ti se quebrou, denso
Dum gesto mais profundo em si contido,
Pois trazias em ti sempre suspenso
Outro jardim possível e perdido* (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 57, ênfase minha).

O que chama a atenção, em um primeiro momento, nesse poema, é o grau de abstração em que esse jardim está envolvido¹⁰⁴, como se o fato de ser encarado como

¹⁰⁴ Como se sabe, Sophia é uma poeta cuja utilização do substantivo concreto é uma característica estilística tão evidente que chegou a suscitar comentário do próprio João Cabral de Melo Neto, ele também, um poeta da concreção: “Quando conheci o João Cabral de Melo Neto, em Sevilha, ele disse-me: «Gosto muito da sua poesia, tem muito substantivo concreto». E eu, que nunca tinha pensado

um jardim perdido, dificultasse a apreensão das imagens em termos mais concretos – de onde o “jardim da impossessão”.

Destarte, mesmo quando a poeta fala de árvores e flores, não deixa de pontuar o fato de que a materialidade que compõe esse jardim dissolve e transborda, afetando toda a vida guardada em seu interior. Ainda assim, não é como se o jardim perdesse sua característica de abrigo para todas as coisas. O que acontece, no entanto, é que, pela percepção de exilada da poeta, já não é possível compreender o “tumulto em que tudo germinava”.

Nesse jardim, ademais, não são a sombra ou a noite que trazem “a agitação”, mas a luz, que arrasta consigo uma espécie de intuição da existência de “paraísos, deuses e infernos”, realidades em relação às quais eu-poético parecia guardar uma inocência adâmica e que só pôde compreender depois que tudo foi quebrado. Nesse sentido, conforme aparece no Gênesis, foi somente depois de terem provado do fruto proibido que os olhos de Adão e de Eva se abriram para a verdadeira consciência do bem e do mal:

6. A mulher, vendo que o fruto da árvore era bom para comer, de agradável aspecto e mui apropriado para abrir a inteligência, tomou dele, comeu, e o apresentou também ao seu marido, que comeu igualmente. 7. *Então os seus olhos abriram-se*; e, vendo que estavam nus, tomaram folhas de figueira, ligaram-nas e fizeram cinturas para si. 8. E eis que ouviram o barulho {dos passos} do Senhor Deus que passeava no jardim, à hora da brisa da tarde. O homem e sua mulher esconderam-se da face do Senhor Deus, no meio das árvores do jardim. 9. Mas o Senhor Deus chamou o homem, e disse-lhe: “Onde estás?” 10. E ele respondeu: “Ouvi o barulho dos vossos passos no jardim; *tive medo, porque estou nu; e ocultei-me.*” 11. O Senhor Deus disse: “*Quem te revelou que estavas nu?* Terias tu porventura comido do fruto da árvore que eu te havia proibido de comer?” (BÍBLIA, Gênesis, 3, 6-11, ênfase minha).

Por essa falta, segundo a perspectiva cristã, é que entrou o pecado no mundo e, a partir dela, todos os homens foram manchados pela a corrupção do pecado original, consoante escreve Paulo em epístola aos romanos: “12. Por isso, como por um só homem entrou o pecado no mundo, e pelo pecado a morte, assim a morte passou a todo o gênero humano, porque todos pecaram...” (BÍBLIA, Romanos, 5,12). E assim como Adão só teve consciência do pecado depois que pecou, também o eu-lírico só pode pensar que esse jardim se perdeu depois de efetivamente tê-lo perdido:

nisso, fiquei sem perceber. Depois, à medida que o fui conhecendo, compreendi o que isso significava” (ANDRESEN, 1991, p. 10).

Mas cada gesto em ti se quebrou, denso
 Dum gesto mais profundo em si contido,
 Pois trazias em ti sempre suspenso
 Outro jardim possível e perdido

Em termos bíblicos, esse “gesto mais profundo” de que fala a poeta e que ocasionou a quebra de todos os outros pode ser entendido como o ato de desobediência às ordens divinas que proibiam Adão e Eva de comerem da árvore localizada no centro do jardim:

15. O Senhor Deus tomou o homem e colocou-o no jardim do Éden para cultivá-lo e guardá-lo. 16. Deu-lhe este preceito: “Podes comer do fruto de todas as árvores do jardim; 17. *mas não comas do fruto da árvore da ciência do bem e do mal; porque no dia em que dele comeres, morrerás indubitavelmente*” (BÍBLIA, Gênesis, 2, 15-17, ênfase minha).

E assim como em todos os gestos posteriores está refletida a consequência desse gesto primeiro, todos os jardins subsequentes guardam em si a “suspensão”, isto é, uma espécie de latência do jardim primordial.

Tornando a evocá-lo em um segundo poema com o mesmo título – agora presente em *Dia do Mar* – Sophia fala do jardim em termos muito semelhantes no que diz respeito à perda de um espaço de plenitude e perfeição:

JARDIM PERDIDO

Jardim perdido, a grande maravilha
 Pela qual eternamente em mim
 A tua face se ergue e brilha
*Foi esse teu poder de não ter fim,
 Nem tempo, nem lugar e não ter nome.*

Sempre me abandonaste à beira duma fome.
 As coisas nas tuas linhas oferecidas
 Sempre ao meu encontro vieram já perdidas.

Em cada um dos teus gestos sonhava
 Um caminho de *estranhas perspectivas*,
 E cada flor no vento desdobrava
Um tumulto de danças fugitivas.

Os sons, os gestos, os motivos humanos
 Passaram em redor sem te tocar,
E só os deuses vieram habitar
No vazio infinito dos teus planos (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 96, ênfase minha).

Igualmente suspenso no tempo e no espaço, percebe-se que esse jardim, embora perdido em sua concretude, permanece vivo e inteiro na memória que o recorda. No entanto, longe de servir como um consolo, a própria recordação desse jardim enquanto *espaço de ausência* já serve como um elemento intensificador do sentimento de cisão e incompletude.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que se refere ao jardim como “a grande maravilha”, não deixa de ser sintomático que na quase totalidade dos versos seguintes, a maioria dos termos e expressões empregados pelo eu-lírico desenhem um quadro do mais profundo negativismo. Das quatro estrofes que compõem o poema, apenas na primeira é que o jardim é descrito de um modo positivo. Nas demais, o que se percebe é uma intensa afirmação da perda e do abandono desde sempre *antessentidos*, uma vez que todas as coisas “oferecidas” por esse jardim sempre foram recebidas em termos de um encontro com o “já perdido”.

Além disso, é igualmente significativo que o jardim seja descrito como um lugar em que “os deuses vieram habitar”. Em um primeiro momento, esse aspecto poderia ser visto como um dado positivo, no sentido de o jardim funcionar como um espaço de proximidade com o divino. Todavia, esses deuses só “vieram” depois que esse ambiente se converteu em um “vazio infinito”, isto é, somente depois que “os motivos humanos” já não eram capazes de penetrar o jardim. Em outras palavras, é como se, depois da queda, não houvesse a menor possibilidade de *coexistência* entre naturezas tão distintas como a humana e a divina.

Espaço de solidão e de abandono, em outro poema, esse jardim aparece descrito como uma instância na qual o sujeito poético trava um contato ainda mais íntimo e profundo com a sensação de isolamento:

Passam os carros e fazem tremer a casa
A casa em que estou só.
As coisas há muito já foram vividas:
Há no ar espaços extintos
A forma gravada em vazio
Das vozes e dos gestos que outrora aqui estavam.
E as minhas mãos não podem prender nada.

Porém eu olho para a noite
E preciso de cada folha.

Rola, gira no ar a tua vida,
Longe de mim...
Mesmo para sofrer este tormento de não ser
Preciso de estar só.

Antes a solidão de eternas partidas
De planos e perguntas,
De combates com o inextinguível
Peso de mortes e lamentações
Antes a solidão porque é completa.

Creio na nudez da minha vida.
Tudo quanto me acontece é dispensável.
Só tenho o *sentimento suspenso de tudo*
Com a eternidade a boiar sobre as montanhas.

Jardim, jardim perdido
Os nossos membros cercando a tua ausência...
As folhas dizem uma à outra o teu segredo,
E o meu amor é oculto como o medo. (ANDRESEN, 2014, *Coral*, p. 35-36,
ênfase minha).

Poema dos mais significativos em termos do que se poderia chamar de uma *presença da ausência* na poética de Sophia, a partir dele, percebe-se o quão ambígua pode ser essa relação com a solitude. Nitidamente marcado por um jogo de oposições, quer da quietude interior da casa em relação ao burburinho da rua, quer da existência objetiva do eu em relação à inexistência das coisas perdidas, em princípio, qualquer manifestação exterior do real, como o passar dos carros, por exemplo, provoca um abalo que, fazendo tremer a estrutura da casa, produz naquele que a habita um forte sentimento de perturbação.

Ademais, porque plena de “espaços extintos” a casa funciona como uma espécie de amplificador de qualquer coisa que porventura ecoe por seus ambientes, como “vozes” e “gestos” de “outrora” que neles permanecem gravados. Paradoxalmente, ao serem talhados nesse *espaço de não espaço*, tais vozes e gestos passam a *existir na não existência*. Dito de outro modo, permanecem porque a poeta se lembra deles, preservados, portanto, no *ser-não-sendo da memória* e somente nela, pois, no espaço concreto da casa, nada resta dessa perda: “E as minhas mãos não podem prender nada”.

A fim de resistir a essa solidão, o eu-lírico volta seu olhar para a noite, instância mítica e mística que, por várias vezes, aparece evocada como a grande consoladora, em um tom de ode que não deixa de lembrar certas passagens de Álvaro de Campos – “Vem, Noite antiquíssima e idêntica [...] Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos, / Turris-Eburnea das Tristezas dos Desprezados” (CAMPOS, 2007, p. 54-55):

*Toma-me ó noite em teus jardins suspensos
Em teus pátios de luar e de silêncio
Em teus adros de vento e de vazio.*

Noite
Bagdad debruçada no teu rio
País dos brilhos e do esquecimento
Com teu rumor de cedros e teu lento
Círculo azul do tempo (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 72, ênfase minha).

Note-se, pois, a semelhança entre os motivos presentes aqui e no poema anterior. Em “Luar”, os jardins noturnos são “suspensos”, como suspenso resta “o sentimento de tudo” em “Passam os carros e fazem tremer a casa”. Aqui, os adros são “de vento e *de vazio*”, como lá “Há no ar espaços extintos/ A forma gravada *em vazio*”. A grande diferença, porém, é que a noite permanece e se basta em si mesma, eterna porque “Círculo azul do tempo”, enquanto o eu-lírico do poema anterior sofre sozinho “este tormento de não ser” que, em última instância, a solidão lhe representa.

Voltando ao poema “Passam os carros e fazem tremer a casa”, nessa ânsia de completude – “E preciso de cada folha” – a certa altura, no entanto, parece haver uma certa harmonização entre o “tormento de não ser” que assola o indivíduo e o sentimento de solidão que o provoca: “Mesmo para sofrer este tormento de não ser/ Preciso de estar só.”

E uma vez que, entre tanta falta e tanta perda, a única coisa que permanece inteira é a solidão, a poeta não hesita: “Antes a solidão porque é completa”. Assim encarada, essa solidão adquire também uma aura de nudez, justamente pelo fato de isolar o sujeito poético a um ponto tal que ele termina despido de qualquer interesse pelos acontecimentos, em favor do sentimento do eterno:

Creio na nudez da minha vida.
Tudo quanto me acontece é dispensável.
Só tenho o sentimento suspenso de tudo
Com a eternidade a boiar sobre as montanhas.

Por outro lado, esse “sentimento *suspenso* de tudo” não deixa de apontar para uma certa ambiguidade que o próprio termo evoca. *Suspenso* pode ser o sentimento momentaneamente interrompido, isolado, deixado em estado de espera, mas pode também se referir a algo de sentido incompleto. Tanto um quanto outro parecem adequar-se perfeitamente ao contexto do poema. Assim, por “sentimento suspenso de tudo”, pode-se entender tanto 1) *um modo de intuir o mundo* e se relacionar com

ele que permanece *incompleto* mediante a impossibilidade de apreensão total da realidade; quanto 2) um *nome outro para a esperança* de que algum dia o que foi interrompido possa voltar a sua condição primeira.

Não por outro motivo é que a imagem do “jardim perdido” aparece evocada justamente ao final do poema:

Jardim, jardim perdido
Os nossos membros cercando a tua ausência...
As folhas dizem uma à outra o teu segredo,
E o meu amor é oculto como o medo.

Se “*as folhas dizem uma à outra o seu segredo*” por que razão o sujeito poético haveria de dizer, na segunda estrofe, “Porém eu olho para a noite/ *E preciso de cada folha*”, senão para ter acesso a esse mistério que só a paisagem conhece?

Com efeito, é nesse *dizer* que se esconde a chave para novamente penetrar nesse jardim que os membros abraçam, mas nada encontram, uma vez que ele não mais existe exceto *na imaterialidade da lembrança*, como espectro que assombra os espaços vazios dessa casa sem que seja possível revivê-lo e tampouco exorcizá-lo em definitivo. Isso porque, para além do sentimento de solidão, o que une o indivíduo e esse jardim é o sentimento do *amor*, que permanece oculto, como o segredo que as folhas só revelam uma a outra.

De mais a mais, frequentemente evocada na poética de Sophia sob a forma de um *murmúrio*, de um *rumor* ou de *sussurro*, essa *voz* que se ouve na paisagem, não raro, mostra-se como um *indício do falar dos deuses*, como se lê no poema “Luminosos dias abolidos”:

Luminosos os dias abolidos
Quando o meio-dia inclinava a sombra das colunas
E o azul do céu tomava em si a terra
Apaziguada no murmúrio
Das folhagens e dos deuses (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 69, ênfase minha).

Ou no terceto “Eis aqui o país da imanência sem mácula”:

Eis aqui o país da imanência sem mácula
O reino que te reúne
Sob o rumor de folhagem que há nos deuses (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 65).

No caso dos jardins, esse murmurar, embora relacionado aos *deuses*, no plural, apresenta também um dado importante em relação à tentativa de contato com o deus cristão, sobretudo tendo-se em vista a imagem do jardim associada ao paraíso edênico intensamente desejado:

Jardim verde e em flor, jardim de buxo
 Onde o *poente interminável* arde
 Enquanto *bailam lentas* as horas da tarde.
 Os narcisos ondulam e o repuxo,
Voz onde o silêncio se embala,
Canta, murmura e fala
Dos paraísos desejados,
 Cuja lembrança enche de bailados
 A clara solidão das tuas ruas (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 38, ênfase minha).

Nesse ambiente, enquanto é possível ouvir “A voz onde o silêncio se embala, / Canta, murmura e fala”, é visível uma quase que suspensão do decurso temporal – pelo menos no que diz respeito à percepção do sujeito poético – por meio da alusão ao “poente interminável” que arde “Enquanto bailam lentas as horas da tarde”. Sob essa ótica, esse jardim pode ser entendido como um duplo do jardim edênico antes da queda do homem, posto que até então a morte não existia: “3. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Vós não comereis dele, nem o tocareis, para que não morrais” (BÍBLIA, Gênesis, 3,3).

Por isso, nesse lugar, enquanto correlato imperfeito do Éden primitivo – entenda-se, aqui, aquele ainda não conspurcado pela mancha do pecado original – é compreensível que essa *voz de repuxo* cante, murmure e fale “Dos paraísos desejados”. Todavia, é preciso ter em vista que esse jardim, sendo um espaço terreno, permanece apenas como um lugar de evocação do verdadeiro jardim edênico.

Ainda assim, ao que tudo indica, a mera “lembrança” dessa condição original e perdida é suficiente para encher “de bailados/ A clara solidão das *tuas* ruas”.

Mediante essa perspectiva, em certos momentos, o jardim parece abrir espaço para um horizonte em que a possibilidade de recriação se faz visível:

Devagar no jardim a noite poisa
 E o bailado dos seus passos
 Liberta a minha alma dos seus laços,
Como se de novo fosse criada cada coisa (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 90, ênfase minha).

Conjugado à noite, potência primitiva geradora e, sobretudo aqui, libertadora, o jardim ganha, também ele, uma aura de libertação que se estende ao eu poético, que sente “Como se de novo fosse criada cada coisa”.

Entretanto, mesmo nesse cenário de alegria e movimento, sem nunca deixar de que “por mais bela que seja cada coisa/ Tem sempre um monstro em si suspenso” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 60), a escolha do comparativo condicional “como se”, reforçada pelo uso do subjuntivo “fosse” permanece como um ponto de insolúvel tensão nessa suposta liberdade, pois *fosse* não é o mesmo que *foi* e a poeta bem o sabe:

A CASA

A casa que eu amei *foi* destroçada
A morte caminha no sossego do jardim
 A vida sussurrada na folhagem
 Subitamente quebrou-se não é minha (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 21, ênfase minha).

O emprego do passado simples no primeiro (*foi*) e no último verso (*quebrou*), bem como a do presente do indicativo no segundo (*caminha*), nada tem de casualidade. Nessa casa que “*foi* destroçada” – ação, portanto, definitiva e acabada – “*A morte caminha*”, isto é, ainda permanece, como que a lembrar que aquela vida que anteriormente sussurrava na paisagem e que, em algum momento, “*quebrou-se*”, não passou por qualquer tipo de “restauração”.

De que maneira essa casa foi destroçada, como a morte se tornou a única presença constante no jardim e em que momento se deu a súbita quebra da “vida sussurrada na folhagem”, Sophia dá testemunho no poema “A hora da partida”, em que praticamente os mesmos motivos são mobilizados:

A HORA DA PARTIDA

A hora da partida soa quando
Escurece o jardim e o vento passa,
Estala o chão e as portas batem, quando
 A noite cada nó em si deslaça.

A hora da partida soa quando
 As árvores parecem inspiradas
 Como se tudo nelas germinasse.

Soa quando no fundo dos espelhos
Me é estranha e longínqua a minha face
E de mim se desprende a minha vida (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 71).

Embora o poema, obviamente, não trate disso de modo explícito, se, imaginativamente, atribuirmos a Adão a voz que aqui fala, o que se tem é um triste correlato do preciso momento em que o homem foi obrigado a abandonar o paraíso.

Assim, o escurecer do jardim representaria o afastamento da luz eterna e a entrada, pela primeira vez, nessa noite que “cada nó em si deslaça”.

Além disso, o bater de portas – cuja violência funciona como primeiro indício do processo de degradação aludido no poema anterior – pode ser visto como um equivalente do fechar dos portões do jardim, em frente dos quais Deus colocou querubins em posição de guarda: “24. E expulsou-o; e colocou ao oriente do jardim do Éden querubins armados de uma espada flamejante, para guardar o caminho da árvore da vida” (BÍBLIA, Gênesis, 3, 24).

Na segunda estrofe, o fato de as árvores parecerem “inspiradas/ Como se nelas tudo germinasse” funciona como mais um indicativo do sofrimento em relação ao que foi perdido, sobretudo intensificado pela própria consciência da perda. Fora do paraíso, o homem perde o privilégio de ter à mão tudo o que necessita, sendo obrigado a trabalhar a terra para seu próprio sustento¹⁰⁵.

Em face desse novo mundo, que a partida obriga a ver, tudo é novo, de sorte que a consciência da perda do jardim primordial apresenta importantes reverberações nos jardins posteriores, como quando a poeta fala dos homens à beira mar – “É é-lhes estranho até o próprio rasto/ *Nenhum jardim, nenhum olhar os prende*” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 80, ênfase minha) – ou dos jardins invadidos de luar, mas do qual nada se pode colher – “*Neste jardim de Abril em que respiras/ A vida não virá*” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 84, ênfase minha) – ou daquele jardim que permanece indiferente mesmo em face da morte e da decomposição: “Quando o meu corpo apodrecer e eu for mortal/ *Continuará o jardim, o céu e o mar*” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 95, ênfase minha). Isso porque, em face da “eternidade das paisagens” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 63), como já visto, o homem não passa de um “rumor leve” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 63), de onde esse agudo distanciamento entre o espaço concreto dos lugares perdidos e o espaço subjetivo daquele que os perdeu.

¹⁰⁵ Conforme o relato genesiaco, “23. O Senhor Deus expulsou-o do jardim do Éden, para que ele cultivasse a terra donde tinha sido tirado” (BÍBLIA, Gênesis, 3,23).

Entretanto, embora o homem tenha sido expulso desse jardim paradisíaco, há momentos em que Sophia inverte a lógica do banimento, trazendo para si mesma a responsabilidade por essa saída:

PARA ATRAVESSAR CONTIGO
O DESERTO DO MUNDO

Para atravessar contigo o deserto do mundo
Para enfrentarmos juntos o terror da morte
Para ver a verdade para perder o medo
Ao lado dos teus passos caminhei

*Por ti deixei meu reino meu segredo
Minha rápida noite meu silêncio
Minha pérola redonda e seu oriente
Meu espelho minha vida minha imagem
E abandonei os jardins do paraíso*

Cá fora à luz sem véu do dia duro
Sem os espelhos vi que estava nua
E ao descampado se chamava tempo

Por isso com teus gestos me vestiste
E aprendi a viver em pleno vento (ANDRESEN, 2013, *Livro Sexto*, p. 61, ênfase minha).

Pensando no sentido das várias perdas elencadas na segunda estrofe – “reino”, “segredo”, “noite”, “silêncio”, “pérola redonda”, “oriente”, “espelho”, “vida”, “imagem” e “jardins do paraíso” – as mais significativas para este contexto são a primeira e a última, na medida em que se referem a um “reino” e aos “jardins do paraíso”.

Além disso, em termos de uma leitura que procura perceber a inversão do mito adâmico, é sobremaneira sintomático o fato de a voz lírica ser *feminina* e não masculina. Em paralelo com o relato genesíaco, é possível perceber uma interessante troca de protagonistas, contrariando a narrativa bíblica, segundo a qual é da mulher o impulso de ceder às artimanhas da serpente, sendo ela, portanto, a primeira a provar do fruto proibido:

6. A mulher, vendo que o fruto da árvore era bom para comer, de agradável aspecto e mui apropriado para abrir a inteligência, tomou dele, comeu, e o apresentou também ao seu marido, que comeu igualmente. 7. Então os seus olhos abriram-se; e, vendo que estavam nus, tomaram folhas de figueira, ligaram-nas e fizeram cinturas para si (BÍBLIA, Gênesis, 3, 6-7).

Imaginando-se que Adão não tivesse comido do fruto proibido, provavelmente apenas a mulher teria sido expulsa do paraíso e, caso o primeiro dos homens optasse por seguir sua companheira, seria por vontade própria, valendo-se do livre-arbítrio.

No caso do poema de Sophia, a impressão leva a crer no contrário. Sendo a voz que canta a de uma mulher – “Sem os espelhos vi que estava *nua*”, consequência, como se viu, de ter comido do fruto – se há alguém que foi expulso de algum paraíso, pelo menos no poema, esse alguém foi o homem. Diferentemente do que se conta no Gênesis, entretanto, aqui, a voz feminina afirma de modo convicto a sua *escolha de abdicação do paraíso* para atravessar com outrem “o deserto do mundo”.

De mais a mais, é notória a consciência do eu poético em relação a todos os obstáculos que essa atitude representa. Fora dos portões do paraíso, tendo deliberadamente comido da árvore do conhecimento do bem e do mal, o que aguarda o primeiro casal nesse deserto é uma série de obstáculos em meio à travessia – sendo o terror e a morte os primeiros a se impor. Nesse sentido, a imagem do deserto assume, em Sophia, um valor não apenas de aridez e abandono, mas, conforme explica Maria Tavares, uma “*imagem de luta* que encontra no espaço simbólico do deserto o seu lugar de expansão” (TAVARES, 2015, p. 35, ênfase minha), de sorte que, ainda nas palavras da autora:

Em Sophia, a mesma obstinação da claridade não raro faz emergir, sob a expressão do assombro, um timbre de fúria, que parece obedecer a uma vontade feroz de rechaçar as forças da destruição: quer rechaçando a própria voz melancólica, quer limpando-se do mal exterior (TAVARES, 2015, p. 35).

Além do sofrimento e da morte, contudo, a escolha deliberada pelo abandono desse “reino” funciona também como uma maneira de libertação das amarras impostas à própria vontade – ainda que oriundas do Criador.

Perdida para sempre a inocência do desconhecimento do bem e do mal, pesam-lhe, agora, os efeitos de quaisquer escolhas, reflexos que são da *escolha original* em comer do fruto, mesmo tendo sido devidamente alertada das consequências. Por isso, ao se apresentar outra vez diante desse deus, a poeta tem plena consciência da própria condição:

EIS-ME

Eis-me

Tendo-me despido de todos os meus mantos

Tendo-me separado de adivinhos mágicos e deuses
 Para ficar sozinha ante o silêncio
 Ante o silêncio e o esplendor da tua face

Mas tu és de todos os ausentes o ausente
 Nem o teu ombro me apoia nem a tua mão me toca
 O meu coração desce as escadas do tempo em que não moras
 E o teu encontro
 São planícies e planícies de silêncio

Escura é a noite
 Escura e transparente
 Mas o teu rosto está para além do tempo opaco
E eu não habito os jardins do teu silêncio
Porque tu és de todos os ausentes o ausente (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 49, ênfase minha).

Note-se como o silêncio de Deus – aqui também invocado com os pronomes “tu” e “teu” em minúscula – nesse poema, aparece associado à escuridão da noite, mas de uma noite, ao mesmo tempo, “escura” e “transparente” de sorte que a treva, pelo menos aqui, não se apresenta de todo impenetrável, lembrando mais a *penumbra* daquela “igreja alta e quadrada” que, no poema “Caminho da manhã” é descrita como a habitação desse deus ausente e invisível:

[...]
 Caminha até encontrares uma igreja alta e quadrada. Lá dentro ficarás ajoelhada *na penumbra* olhando o branco das paredes e o brilho azul dos azulejos. *Aí escutarás o silêncio. Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração em frente do grande Deus invisível* (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 38, ênfase minha).

Como se percebe, há um claro conflito entre os dois poemas no que diz respeito à evocação do Deus cristão que insiste em se manter silencioso, encoberto e distanciado, como que surdo aos apelos da poeta. Em “Eis-me”, a postura do eu-lírico é a de um monólogo menos tranquilo que o tom didático empregado em “Caminho da manhã”, fruto de um sentimento que, se não chega a ser indignação, assume ares de um velado protesto contra a impassibilidade divina mediante a voz que se humilha e se desprende de tudo para (re) encontrá-Lo.

Com efeito, esse silêncio de ausência nada tem da aura mítica e sagrada do silêncio criado pela ânfora da loja de barros ou por aquele “Silêncio altíssimo e brilhante [no qual] / As imagens vivem e vão cantando libertadas” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 39).

Considerando-se, porém, que o paraíso não é visto pela poeta como irrevogavelmente perdido – “às vezes encontra-se. O que não se encontra é sob a forma de eternidade. *Sub specie eternitate*” (ANDRESEN, 1991, p. 9) – junto à profunda consciência da perda que esse silêncio intensifica, fiel à postura aprendida de Antígona – “Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: «Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres»” (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 894), urge na poética de Sophia uma tentativa de restabelecimento desse espaço inicial que a memória não permite obliterar-se por completo.

5.9 “Em todos os jardins hei-de florir”

Não bastasse o insistente desejo de regresso que anima esta poesia e que, por si só, já funcionaria como elemento motriz do processo de recuperação da “aliança” com as coisas, a imagem do jardim é por vezes evocada em um contexto de verdadeira esperança nesse retorno – que, obviamente, não basta como garantia de nada.

Seguindo a lógica de que só é possível recuperar aquilo que alguma vez foi perdido, junto do lamento da ausência, encontra-se também uma confiança na possibilidade de um reflorir que ganha em potencialidade na medida em que, nele, reverbera o espaço jardim como instância do primeiro contato com a poesia, ainda na infância. Assim sendo, convém lembrar um pequeno trecho da mencionada *Arte poética V*, na qual Sophia comenta esse processo:

Eu era de facto tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio. Pensava também que, se conseguisse ficar completamente imóvel e muda *em certos lugares mágicos do jardim*, eu conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 898, ênfase minha).

Caracterizado enquanto um *lugar mágico*, esse jardim remete a um tempo mais puro, anterior à “literatura” propriamente dita, no sentido daquela arte da palavra que depende de uma elaborada reflexão prévia que, de certa forma, desfaz a mítica força mágica dos primórdios. Nesse sentido, conforme comentário de Fátima Freitas Morna, sobre todos os demais elementos, o jardim serve como

aquele que amplia o real até que outra dimensão surja nele sem todavia deixar de ser real, um espaço cotidiano, simultaneamente essencial e contingente porque nele ocorre o encontro, a revelação, a tradução, e registro do fio que permite acesso, de novo, ao início de tudo (MORNA, 2013, p. 155).

Isso porque, na poética de Sophia, não há uma regra de continuidade e linearidade no que tange a dialética perda-regresso. Desse modo, é possível encontrar em um mesmo livro, muito ao gosto do paradoxo andreseano, poemas em que o jardim é dado como perdido e composições em que ele é celebrado como fonte de refrigério:

O JARDIM

O jardim está brilhante e florido.
Sobre as ervas, entre as folhagens,
O vento passa, sonhador e distraído,
Peregrino de mil romagens.

É Maio ácido e multicolor,
Devorado pelo próprio ardor,
Que *nesta clara tarde de cristal*
Avança pelos caminhos
Até os fantásticos *desalinhos*
Do meu bem e do meu mal.

E no seu bailado levada
Pelo jardim deliro e divago,
Ora espreitando debruçada
Os jardins do fundo do lago,
Ora perdendo o meu olhar
Na indizível verdura
Das folhas novas e tenras
Onde eu *queria* saciar
A minha longa sede de frescura (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 31, ênfase minha).

Como se vê, o mesmo jardim tantas vezes perdido, aparece também como um lugar de vibrante presença: “O jardim *está* brilhante e florido”; “O vento *passa*”; “É Maio”; “Pelo jardim *deliro* e *divago*” etc.

Nesse poema, predominantemente positivo – caso incomum conforme se tem visto – para não se dizer que nada há como elemento de tensão, contraposta a essa presentificação do espaço do jardim, aparece a lembrança de uma “longa sede de frescura”, referida no pretérito imperfeito – “eu *queria*” – como uma espécie de intervalo indicativo de incompletude entre “eu quero” e “eu quis”. Nada, porém, que chegue a conturbar em profundidade o aspecto de serenidade e frescor inicialmente delineado.

E como se não bastasse a tensão presente na dualidade entre o jardim que *foi* e o jardim que é, Sophia acrescenta ao seu universo poético a esperançosa imagem de um jardim que ainda *será*:

EM TODOS OS JARDINS

*Em todos os jardins hei-de florir,
Em todos beberei a lua cheia,
Quando enfim no meu fim eu possuir
Todas as praias onde o mar ondeia.*

*Um dia serei eu o mar e a areia,
A tudo quanto existe me hei-de unir,
E o meu sangue arrasta em cada veia
Esse abraço que um dia se há-de abrir.*

Então receberei no meu desejo
Todo o fogo que habita na floresta
Conhecido por mim como num beijo.

Então serei o *ritmo das paisagens*,
A secreta abundância dessa festa
Que eu via prometida nas imagens (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 68, ênfase minha).

Nesse poema, é possível perceber um desejo de reintegração com o mundo por meio de um processo que torna o sujeito poético parte do próprio real, dando corpo ao grande projeto de restabelecimento do “estar-ser-inteiro inicial das coisas” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 77), estritamente relacionado ao desejo de “ser um com o universo”, de que tanto fala Sophia e que, no seu entendimento, faz parte do próprio ofício do poeta:

O poeta é aquele que, pela representação, vem tornar essas coisas mais presentes. A representação cria entre o homem e as coisas uma ligação mais profunda. Porque, de certa forma, há uma separação entre mim e a árvore, por exemplo. Mas se eu fizer um poema sobre a árvore entro em ligação com ela (ANDRESEN, 1989a, p. 54, ênfase minha).

Como se nota pelo que se lê no poema, não há – pelo menos aqui – nenhuma alusão a qualquer tipo de consubstanciação de caráter transcendente. Considerando-se, como se viu, a distância intransponível que separa o homem da natureza divina, cuja proximidade, seja pela via do apolíneo, seja pela do dionisíaco esbarra na “imperfeição” do humano, uma saída possível a esse anseio parece estar na atribuição, ou melhor, no reconhecimento, do divino nas coisas em si mesmas. Dito de outro modo, é como se, mediante a impossibilidade de alcançar o domínio dos

deuses, a poeta seguisse o caminho inverso, procurando trazê-lo o mais próximo possível da esfera humana, projetando-o nas coisas e nos seres – “Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro/ Sabendo que o real o mostrará” (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 107).

Evidentemente, como inúmeros poemas o demonstram, essa revelação do divino “no mundo” jamais se dá de modo tão simples, de maneira que, mesmo conforme visto no poema anterior, a união do eu-lírico com esse mundo não se processa em um presente imediato e sequer em um futuro definido.

Porque suficientemente experimentada em relação à longa série de entraves que se interpõem entre o *desejo* dessa união e a sua *realização* efetiva, a poeta não vê outra saída senão estender essa perspectiva de união para o incerto tempo do “um dia”, repetida por duas vezes no poema. Assim, se a projeção não resolve o problema, pelo menos tem por mérito a abertura de um espaço de esperança no futuro.

De mais a mais, é patente nesse poema um traço distintivo da poética de Sophia e que se traduz em termos de uma capacidade de perceber e se identificar com “o espanto do olhar inicial, o *deslumbramento* perante a *diferença*, perante a *multiplicidade do real*, a veemência do real mais belo que o imaginado¹⁰⁶” (ANDRESEN, 2015, p. 63, ênfase minha). Sob essa ótica, ao afirmar o seu desejo de florir “em *todos os jardins*”, Sophia igualmente projeta nesse futuro a possibilidade de recuperação de *todas* as perdas, como no poema “Casa Branca”:

CASA BRANCA

Casa branca em frente ao mar enorme,
Com o teu jardim de areia e flores marinhas
E o teu silêncio intacto em que dorme
O milagre das coisas que eram minhas.

.....

A ti eu voltarei após o incerto
Calor de tantos gestos recebidos
Passados os tumultos e o deserto
Beijados os fantasmas, percorridos
Os murmúrios da terra indefinida.

Em ti renascerei num mundo meu
E a redenção virá nas tuas linhas
Onde nenhuma coisa se perdeu
Do milagre das coisas que eram minhas (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 42).

¹⁰⁶ Palavras proferidas pela poeta em discurso por ocasião da entrega do *Prémio do Centro Português da Associação de Críticos Literários*, em 1984, pelo conjunto de sua obra.

Símbolo de unidade porque associada de maneira profunda ao tempo da infância da poeta, a “Casa branca em frente ao mar enorme” aqui evocada é precisamente a casa da Granja, a mesma da qual Sophia já falou em termos de “uma *terra prometida*” (ANDRESEN, 1982, p. 4, ênfase minha) e do “*paraíso terrestre*” (ANDRESEN, 1985, p. 3, ênfase minha) da infância e da adolescência. É a esse lugar, com o seu “jardim de areia e flores marinhas” que a poeta deseja voltar, posto que nela, “nenhuma coisa se perdeu”.

Entretanto, conforme já visto, essa casa foi destroçada e, sobre ela, há um comovente testemunho de Sophia, ao ser perguntada a respeito do que significou para si essa habitação dos primeiros tempos:

Esta casa é a mesma casa que aparece na “Menina do Mar” e num conto de “Histórias da Terra e do Mar” chamado “Casa Branca” e a mesma que aparece num poema intitulado “Musa” que está no “Livro Sexto”. Ali passei verões e verões da minha infância, da minha adolescência e da minha juventude. Este mar era o pleno oceano da praia da Granja. A minha casa estava construída à beira das dunas, o jardim prolongava-se nas dunas e estava coberto por uma planta à qual as pessoas chamavam chorina mas à qual os banheiros ali da Granja chamavam balse e que dava flores amarelas e roxas. *Todas estas coisas continuam a estar na minha memória e a viverem comigo, mas na realidade física esta casa foi totalmente destruída e degradada. A última vez que lá fui vê-la era para mim como um cadáver em decomposição.* Não tinha sido o tempo mas a selvajaria das pessoas que a tinha degradado (ANDRESEN, 1993, p. 50, ênfase minha).

Como se vê, mesmo envolta em uma aura de sacralidade, a casa amada da infância, assim como o jardim que nela estava, tampouco escapou da “decomposição”, não do tempo, mas da “selvajaria das pessoas”. Assim sendo, nesse “trilho/ De elaboradas percas” (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 59), diante do espaço degradado e destruído “na realidade física” e impossível de ser recuperado, a atenção da poeta se volta para um outro modo de continuidade, isto é, por meio do poema, que, bem ou mal, a poesia permite assegurar, conforme se lê em “Habitação”:

HABITAÇÃO

Muito antes do chalet
Antes do prédio
Antes mesmo da antiga
Casa bela e grave
Antes de solares palácios e castelos
No princípio
A casa foi sagrada —
Isto é habitada
Não só por homens e por vivos

Mas também pelos mortos e por deuses

Isso depois foi saqueado
Tudo foi reordenado e dividido
Caminhamos no trilho
De elaboradas percas

*Porém a poesia permanece
Como se a divisão não tivesse acontecido
Permanece mesmo muito depois de varrido
O sussurro de lílias junto à casa de infância* (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 59).

Essas habitações, sobretudo as da infância, podem ter sido destruídas ou perdidas na realidade da autora, todavia, preservadas no espaço suspenso do poema – “Um poema foi sempre *um círculo traçado à roda duma coisa*, um círculo onde o pássaro do real fica preso” (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 893, ênfase minha) – jamais perdem sua aura de sacralidade, como se nota também no poema, “No meu país”:

NO MEU PAÍS

As pequenas cidades intensas
Onde o tempo não é dissolvido mas dura
E cada instante ressoa nas paredes da esquina
E o rosto loiro de Laura aflora na janela desencontrada
E o apaixonado de testa obstinada como a de um toiro
Em vão a procura onde ela nunca está
— *É aqui que ao passarmos a nossa garganta se aperta*
Enquanto um homem alto e magro¹⁰⁷
Baixando a direito o chapéu largo e escuro
De cima a baixo se descobre
Ao transpor o limiar sagrado da casa (ANDRESEN, 2016, *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, ênfase minha).

Nesse poema, de cunho mais explicitamente biográfico, sobretudo pela evocação da criada Laura – a mesma que ensinou a Sophia a famosa “Nau Catrineta” – é perceptível que, ao se referir ao “tempo [que] não é dissolvido mas dura” a poeta, evidentemente, não está aludindo ao tempo cronológico. Trata-se, pois, do tempo da

¹⁰⁷ A título de curiosidade, Maria Tavares alude a esse poema, comentando a figura do “homem alto e magro” que se descobre “Ao transpor o limiar sagrado da casa”. Conforme a autora, trata-se do escritor Miguel Torga, figura muito próxima de Sophia: “Já em nota aludi à importância de Miguel Torga quer como amigo, quer como conselheiro por altura da publicação do primeiro livro. Nos papéis do espólio encontrei um relato de um encontro na Granja em que, ao entrar em casa dos pais de Sophia, Torga terá tirado o chapéu num gesto vertical. Essa descrição surge no poema «No Meu País» (O Búzio de Cós), poema em que, curiosamente, também surge nomeada a criada Laura, a grande iniciadora na escuta da poesia oral” (TAVARES, 2015, p. 39).

memória, este que, em última instância, equivale ao tempo mítico que *representa*, isto é, torna *presente de novo*, a sacralidade que “no princípio” o habitou.

Assim sendo, a partir dessa volta ao jardim e à casa primitivos, é possível perceber em Sophia a insistência na sacralidade desse espaço, seja porque nele habitam *deuses*, no plural, seja porque, a certa altura, a casa da terra termina por se confundir com a casa de *Deus*, no singular maiúsculo.

5.10 “A casa de Deus está na terra onde os homens estão”

Conforme explica Mircea Eliade, “A profunda nostalgia do homem religioso é habitar um ‘mundo divino’, ter uma casa semelhante à ‘casa dos deuses’, tal qual foi representada mais tarde nos templos e santuários (ELIADE, 1992, p. 37). Ainda nas palavras do autor, o significado profundo dessa nostalgia religiosa permite ao homem exprimir “o desejo de viver num Cosmos puro e santo, tal como era no começo, quando saiu das mãos do Criador” (ELIADE, 1992, p. 37).

Tendo em vista os dizeres do mitólogo, não é outro, senão esse, o sentido do breve poema “As casas”, no qual se lê:

AS CASAS

*Há sempre um deus fantástico nas casas
Em que eu vivo, e em volta dos meus passos
Eu sinto os grandes anjos cujas asas
Contêm todo o vento dos espaços* (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 91, ênfase minha).

Ou o do poema “Projecto I”, no qual a pureza dessa “casa térrea” está, desde o seu esboço, associada à nudez e à lisura da imanência:

PROJECTO I

*O longo muro alentejano e branco
O desejo de limpo e de lisura
Aqui na casa térrea a arquitectura
Tem a clareza nua de um projecto* (ANDRESEN, 2015, *O Nome das Coisas*, p. 58, ênfase minha).

Ou ainda no poema “Cada manhã o alvoreço da luz”, no qual a casa aparece como um lugar em que a luz divina resplandece, tomando conta do espaço interior

tanto da poeta quanto dessa habitação, reavivando no eu poético a memória da beleza e da multiplicidade do real:

Cada manhã o alvoroço da luz
Me acorda: *a luz atravessa a paisagem e a casa*
— A dormir tinha esquecido não as coisas
Mas sua meticulosa beleza
Múltipla

No princípio Deus disse
Faça-se a luz
— E com a luz da manhã o mundo principia
Digo a luz e não o sol
Nos dias de nevoeiro emergem formas brancas
Aqui e além como se vogassem
Numa deriva cismadora e serena

Nos dias de sol os ciprestes enegrecem
E ao longe brilha o regozijo das vidraças (ANDRESEN, 2015, *Poemas Dispersos*, p. 919, ênfase minha).

Sendo um lugar no qual a presença divina se manifesta, em termos simbólicos, a casa funciona como um espaço privilegiado, em que a própria irrupção do sagrado tem por efeito operar uma ruptura com a esfera do profano, transformando-a em um canal direto de comunicação com o divino. Sobre esse aspecto, Eliade lembra o episódio em que Jacó, estando em Haran, viu em sonhos uma escada pela qual os anjos iam e vinham, e ouviu a voz do Senhor que dizia:

13. [...] "Eu sou o Senhor, o Deus de Abraão, teu pai e o Deus de Isaac; darei a ti e à tua descendência a terra em que estás deitado. 14. Tua posteridade será tão numerosa como os grãos de poeira no solo; tu te estenderás, para o ocidente e para o oriente, para o norte e para o meio-dia, e todas as famílias da terra serão benditas em ti e em tua posteridade. 15. Estou contigo, para te guardar onde quer que fores, e te reconduzirei a esta terra, e não te abandonarei sem ter cumprido o que te prometi." 16. Jacó, despertando de seu sono, exclamou: "Em verdade, o *Senhor está neste lugar*, e eu não o sabia!" (BÍBLIA, Gênesis, 28, 13-16, ênfase minha).

Ciente de que se tratava de uma revelação divina, ao acordar, a primeira exclamação do patriarca foi: “Quão terrível é este lugar! *É nada menos que a casa de Deus; é aqui, a porta do céu*” 18. No dia seguinte, pela manhã, tomou Jacó a pedra: sobre a qual repousara a cabeça e a erigiu em estela, derramando óleo sobre ela” (BÍBLIA, Gênesis, 28, 17-18). Dentre os inúmeros simbolismos presentes na expressão “porta do céu”, para o que aqui se discute, basta saber que o sentido dessa teofania (aparição ou manifestação do divino) está em consagrar o lugar “pelo próprio

fato de torná-lo ‘aberto’ para o alto, ou seja, comunicante com o Céu, ponto paradoxal de passagem de um modo de ser a outro” (ELIADE, 1992, p. 20).

Analisada sob esse ponto de vista, tal perspectiva encontra paralelo na visão da própria Sophia em relação ao significado da casa enquanto espaço de conexão e reencontro: “Há na casa algo de rude e elementar que nenhuma riqueza mundana pode corromper, e, *apesar do seu halo de solidão e do seu isolamento na duna, a casa não é margem mas antes convergência, encontro, centro*” (ANDRESEN, 1985, p. 3). Ora, sendo um lugar de “convergência”, “encontro” e “centro”, a pergunta mais óbvia a ser feita nesse sentido é: *convergência, encontro e centro* exatamente em relação a *quê*?

Em primeiro lugar, antes da afirmação do dado positivo que os três termos implicam, é preciso ter em conta que, para a poeta, a casa é um lugar no qual existe também um “halo de solidão” e de “isolamento” que esse contato não consegue abolir em definitivo, como se percebe em inúmeros poemas, a exemplo de “Em nome”:

EM NOME

Em nome da tua *ausência*
Construí com loucura uma grande casa branca
E ao longo das paredes te chorei (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 26, ênfase minha).

Aqui, como se percebe, a própria construção da casa é motivada pela solidão do eu-lírico, como quem busca uma espécie de abrigo dessa ausência, sem que, no entanto, seja minimamente reduzido o sentimento de abandono e isolamento de que fala a poeta também no poema “Inverno”:

V

INVERNO

Parece que eternamente sobre a terra
Choverá desolação e frio
A mesma neve de horror desencarnada
A mesma solidão dentro das casas (ANDRESEN, 2013, *No Tempo Dividido*, p. 27, ênfase minha).

Além desses, conforme dito, há uma série de outros poemas nos quais é possível perceber essa mesma atmosfera de abandono e eremitério. Entretanto, apesar de tudo isso, conforme as palavras da poeta, a casa é também um espaço de

encontro, sobretudo com o espaço primitivo e sagrado da infância, pois, se é certo que “A casa compõe uma por uma as suas *sombras*” (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 51, ênfase minha), é igualmente verdade que:

A casa prepara a tarde
Frutos e canções se multiplicam
Nua e aguda
A doçura da vida (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 51).

Além do mais, uma vez apontada por Sophia como um “centro”, sob a ótica do sagrado, a casa equivale à *imago mundi* das sociedades arcaicas, correspondente ao centro cósmico do universo, conforme explica Eliade:

Com efeito, a morada das populações primitivas árticas, norte americanas e norte asiáticas apresenta um poste central que é assimilado ao *Axis mundi*, quer dizer, ao Pilar cósmico ou à Árvore do Mundo, que, como vimos, ligam a Terra ao Céu. Em outras palavras, na própria estrutura da habitação revela-se o simbolismo cósmico. A casa é uma *imago mundi*. O Céu é concebido como uma imensa tenda sustentada por um pilar central: a estaca da tenda ou o poste central da casa são assimilados aos Pilares do Mundo e designados por este nome. Esse poste central tem um papel ritual importante: é na sua base que têm lugar os sacrifícios em honra do Ser supremo celestial (ELIADE, 1992, p. 31-32).

Já no que se refere à poética de Sophia, justamente por acreditar que essas habitações correspondem a um “centro”, cujo limiar, como visto, marca a fronteira entre os espaços do sagrado e do profano é que, no entender da poeta, os homens se dispõem a construir não apenas a sua própria morada, mas igualmente “A casa de Deus”:

A CASA DE DEUS

A casa de Deus está assente no chão
Os seus alicerces mergulham na terra
A casa de Deus está na terra onde os homens estão
Sujeita como os homens à lei da gravidade
Porém como a alma dos homens trespassada
Pelo mistério e a palavra da leveza

Os homens a constroem com materiais
Que vão buscar à terra
Pedra vidro metal madeira cimento cal
Com suas mãos e pensamento a constroem
Mãos certeiras do pedreiro
Mãos hábeis do carpinteiro
Mão exacta do pintor
Cálculo do engenheiro
Desenho e cálculo do arquitecto

Com matéria e luz e espaço a constroem
Com atenção e engenho e esforço e paixão a constroem

*Esta casa é feita de matéria para habitação do espírito
Como o corpo do homem é feito de matéria e manifesta o espírito*

A casa é *construída* no tempo
Mas aqui os homens se reúnem em nome do Eterno
Em nome da promessa antiquíssima feita por Deus a Abraão
A Moisés a David e a todos os profetas
Em nome da vida que dada por nós nos é dada
É uma casa que se situa na imanência
Atenta à beleza e à diversidade da imanência
Erguida no mundo que nos foi dado
Para nossa habitação nossa invenção nosso conhecimento

Os homens a constroem na terra
Situada no tempo
Para habitação da eternidade

Aqui procuramos pensar reconhecer
Sem máscara ilusão ou disfarce
E procuramos manter nosso espírito atento
Liso como a página em branco

Aqui para além da morte da lacuna da perca e do desastre
Celebramos a Páscoa

Aqui celebramos a claridade
Porque *Deus nos criou para a alegria* (ANDRESEN, 2013, *Poemas Dispersos*, p. 923, ênfase minha).

Nesse poema, o primeiro fator a ser observado diz respeito a uma série de contrastes entre a dimensão material do mundo secular e a instância espiritual do horizonte eterno: A casa é *de Deus*, mas foi *construída pelos homens*; seus alicerces mergulham na terra, mas são fundamentados em nome do céu; Feita de matéria, tal casa tem como objetivo abrigar o espírito; sujeita ao tempo, em seu interior os homens buscam o eterno; situada na imanência, sua finalidade é abrir uma via de acesso à transcendência; separada do mundo profano exterior “da perca e do desastre”, dentro dela, os homens recordam e celebram a alegria do primordial projeto da criação.

Uma vez que, sob a perspectiva mítica, “uma criação implica superabundância de realidade, ou, em outras palavras, uma irrupção do sagrado no mundo” (ELIADE, 1992, p. 28), não é difícil perceber o valor que uma igreja ou templo dedicado a uma divindade assume na medida em que se configura em um espaço privilegiado de acesso à realidade espiritual. Dito de outro modo,

No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido. Nos níveis mais arcaicos de cultura, essa possibilidade de transcendência exprime-se

pelas diferentes imagens de uma abertura: lá, no recinto sagrado, torna-se possível a comunicação com os deuses; conseqüentemente, deve existir uma “porta” para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu. Assim acontece em numerosas religiões: o templo constitui, por assim dizer, uma “abertura” para o alto e assegura a comunicação com o mundo dos deuses (ELIADE, 1992, p. 19).

Pensado em termos cristãos, a igreja terrena não é vista apenas como uma réplica da Grande Morada prometida aos homens na eternidade¹⁰⁸, mas sobretudo um canal de comunicação direta e infalível com o Reino dos céus, consoante as palavras do próprio Cristo:

15. Se teu irmão tiver pecado contra ti, vai e repreende-o entre ti e ele somente; se te ouvir, terás ganho teu irmão. 16. Se não te escutar, toma contigo uma ou duas pessoas, a fim de que toda a questão se resolva pela decisão de duas ou três testemunhas. 17. Se recusa ouvi-los, *dize-o à Igreja*. E se recusar ouvir também a Igreja, seja ele para ti como um pagão e um publicano. 18. Em verdade vos digo: *tudo o que ligardes sobre a terra será ligado no céu, e tudo o que desligardes sobre a terra será também desligado no céu* (BÍBLIA, Mateus, 18, 15-18, ênfase minha).

Sob essa ótica, percebe-se a relevância da noção de igreja tanto no sentido material, quanto – e sobretudo – no espiritual: “20. Porque *onde* dois ou três estão reunidos em meu nome, aí estou eu no meio deles” (BÍBLIA, Mateus, 18, 20, ênfase minha). Tal perspectiva, no poema, aparece claramente já nas linhas iniciais, posto que, “A casa de Deus está na terra *onde os homens estão*”.

Além disso, conforme já mencionado, não existe, para Sophia, uma rigorosa distinção entre as esferas do imanente e do transcendente. Na realidade, no seu entender, uma coisa é fruto de outra:

O Deus transcendente é o criador da imanência. É evidente que há um nexo entre o criador e a criação. Parece-me impossível amar o criador sem amar a criação. Para mim o silêncio de Deus é uma contínua atenção ao homem, à terra, aos animais, às plantas. Existimos perante Deus. Um dos meus poemas diz “Sob o imenso olhar silente de atenção”. *Penso que é sempre preciso partir da imanência*. Não vemos Deus nem o podemos imaginar. Temos de reconhecer o mundo em que estamos: isto é, sermos fiéis ao dom de termos sido chamados à vida” (ANDRESEN, 1995, p. 7, ênfase minha).

¹⁰⁸ Conforme se lê em João, a promessa é feita pelo próprio Cristo nos seguintes termos: “1. Não se perturbe o vosso coração. Crede em Deus, crede também em mim. 2. *Na casa de meu Pai* há muitas moradas. Não fora assim, e eu vos teria dito; pois vou preparar-vos um lugar. 3. Depois de ir e vos preparar um lugar, voltarei e tomar-vos-ei comigo, para que, onde eu estou, também vós estejais. 4. E vós conheceis o caminho para ir aonde vou” (BÍBLIA, João, 14, 1-4, ênfase minha).

Dessa afirmação, é possível traçar pelo menos dois paralelos com o que é dito no poema. O primeiro deles diz respeito ao fato de Deus ter sido o criador da imanência, isto é, de tudo o que é concreto e material, incluindo-se aí, evidentemente, o homem em seu aspecto carnal. Tendo em vista que, conforme o poema, “*Deus nos criou para a alegria*”. Mas para que esse propósito se cumpra, é necessária uma postura de atenção – “E procuramos *manter nosso espírito atento*/ Liso como a página em branco” – que permita ao homem compreender o real à sua volta, de maneira a reconhecê-lo “Sem máscara ilusão ou disfarce”.

Nesse sentido, a par da contínua evocação do mundo grego, percebe-se, na obra de Sophia, a existência de poemas nos quais existe uma espécie de reafirmação da divindade cristã, sobretudo nos livros finais, nos quais a poeta, se não chega necessariamente a falar em perdão, assume um tom quase que de *mea culpa* em relação a esse Deus tantas vezes apartado, mas nunca completamente esquecido.

5.11 “E embora nunca te negasse te aparteï”

Assim sendo, como último aspecto a ser considerado nessa gama de tensões e paradoxos referentes à figura do deus cristão na poética de Sophia, está o manifesto desejo de (re) estabelecimento de um diálogo direto com a natureza divina transcendente. E se os apelos exaltados com que se dirige a esse deus aparentemente ficam sem resposta, em certos momentos, Sophia decide tentar uma estratégia diferente, assumindo a humilde postura de quem *pede*, não exige:

REZA DA MANHÃ DE MAIO

Senhor, *dai-me a inocência dos animais*
Para que eu possa beber nesta manhã
A harmonia e a força das coisas naturais.

Apagai a máscara vazia e vã
De humanidade,
Apagai a vaidade,
Para que eu me perca e me dissolva
Na perfeição da manhã
E para que o vento me devolva
A parte de mim que vive
À beira dum jardim que só eu tive (ANDRESEN, 2013, *Dia do Mar*, p. 107, ênfase minha).

Nesse poema, existem três pedidos feitos diretamente a Deus. O primeiro deles, o desejo de partilhar da “inocência dos animais”, diz respeito a algo que o eu-lírico não tem e gostaria que lhe fosse acrescentado. Em termos bíblicos, a inocência pode ser encarada sob múltiplas perspectivas, mas, no que diz respeito aos animais, há uma passagem em específico com a qual o poema dialoga mais diretamente, a saber, o conhecido episódio em que, após ensinar aos homens como devem orar, Cristo os exorta a não se preocuparem demasiadamente com o que comer e o que beber:

26. Olhai as aves do céu: não semeiam nem ceifam, nem recolhem nos celeiros e vosso Pai celeste as alimenta. Não valeis vós muito mais que elas? 27. Qual de vós, por mais que se esforce, pode acrescentar um só côvado à duração de sua vida? 28. E por que vos inquietais com as vestes? Considerai como crescem os lírios do campo; não trabalham nem fiam. 29. Entretanto, eu vos digo que o próprio Salomão no auge de sua glória não se vestiu como um deles. 30. Se Deus veste assim a erva dos campos, que hoje cresce e amanhã será lançada ao fogo, quanto mais a vós, homens de pouca fé? (BÍBLIA, Mateus, 6, 25-30).

Porque a vida, mediante esse ensinamento, é considerada mais do que o acúmulo e a satisfação do corpo, Cristo procura fazer com que os presentes se dediquem à busca pelo Reino de Deus de sorte que, se assim procederem, a justiça e as demais coisas lhes será dada por acréscimo. Em outras palavras, o que Cristo pede é que os homens confiem na providência divina como o fazem os animais, cuja inocência não lhes permite sofrer com esse tipo de preocupações, vivendo, portanto, para usar as palavras do poema, da “harmonia” e da “força das coisas naturais”.

Como segundo e terceiro pedidos, aparecem os desejos de que Deus aja no sentido de apagar “a máscara vazia e vã/ De humanidade”, bem como a “vaidade” que nela existe. Ciente de que Deus não se compraz diante de falsas aparências¹⁰⁹ e tampouco de sentimentos como a vaidade¹¹⁰, a poeta sabe que, pela via do cristianismo, o homem precisa primeiro se purificar de seus pecados para só então alcançar a graça divina, conforme consta na primeira das cartas gerais redigidas por João:

¹⁰⁹ “34. Raça de víboras, maus como sois, como podeis dizer coisas boas? Porque a boca fala do que lhe transborda do coração” (BÍBLIA, Mateus, 12, 34).

¹¹⁰ “9. Foi o Senhor dos exércitos quem o decidiu, para ferir o orgulho da nobreza e para aviltar os mais considerados da terra” (BÍBLIA, Isaías, 23, 9).

2. Caríssimos, desde agora somos filhos de Deus, mas não se manifestou ainda o que havemos de ser. Sabemos que, quando isto se manifestar, seremos semelhantes a Deus, porquanto o veremos como ele é. 3. *E todo aquele que nele tem esta esperança torna-se puro, como ele é puro* (BÍBLIA, I João, 3, 2-3).

Ou na epístola de Paulo aos Hebreus:

21. E dado que temos um Sumo-sacerdote estabelecido sobre a casa de Deus, 22. *acheguemo-nos a ele com coração sincero, com plena firmeza da fé, o mais íntimo da alma isento de toda mácula de pecado e o corpo lavado com a água purificadora* {do batismo} (BÍBLIA, Hebreus, 10, 21-22, ênfase minha).

Sem jamais perder de vista, porém, o velho dilema de que a perfeição é um atributo pertencente somente aos deuses, e mediante a impossibilidade de conseguir a consubstanciação com o universo pela via do paganismo, o apelo agora é dirigido ao Deus cristão, como se lê também no emblemático poema “Senhora da rocha”:

SENHORA DA ROCHA

Tu não estás como Vitória à proa
Nem abres no extremo do promontório as tuas asas
Nem caminhas descalça nos teus pátios quadrados e caiados
Nem desdobras o teu manto na escultura do vento
Nem ofereces o teu ombro à seta da luz pura

Mas no extremo do promontório
Em tua pequena capela rouca de silêncio
Imóvel muda inclinas sobre a prece
O teu rosto feito de madeira e pintado como um barco

O reino dos antigos deuses não resgatou a morte
E buscamos um deus que vença connosco a nossa morte
É por isso que tu estás em prece até ao fim do mundo
Pois sabes que nós caminhamos nos cadafalsos do tempo

Tu sabes que para nós existe sempre
O instante em que se quebra a aliança do homem com as coisas
Os deuses de mármore afundam-se no mar
Homens e barcos pressentem o naufrágio

E por isso não caminhas cá fora com o vento
No grande espaço liso da luz branca
Nem habitas no centro da exaltação marinha
O antigo círculo dos deuses deslumbrados

Mas rodeada pela cal dos pátios e dos muros
Assaltada pelo clamor do mar e a veemência do vento
Inclinas o teu rosto

Imóvel muda atenta como antena (ANDRESEN, 2014, *Geografia*, p. 31-32).

Seguindo o caminho inverso do que se lê no já analisado “Sinal de Ti”, em “Senhora da Rocha”, o que se nega, agora, não é o deus cristão, mas as divindades do paganismo. Se, anteriormente, *Deus* era rechaçado devido à ausência de suas manifestações nas coisas criadas, aqui, dá-se o efeito contrário: embora atuantes na esfera da imanência, os deuses gregos são incapazes de resolver um problema de ordem transcendental como a morte, de onde a necessidade de buscar “um deus que vença connosco a nossa morte”.

Tomando a imagem da Vitória da Samotrácia¹¹¹ como contraponto da Virgem Maria, é notável a superioridade material da representação grega quando comparada à cristã. Ademais, a própria descrição dos espaços em que se situam as diferentes estátuas funciona como um fator de reforço nessa gama de oposições que, sistematizadas, podem ser divididas do seguinte modo:

VITÓRIA		SENHORA DA ROCHA
<ul style="list-style-type: none"> • Divindade pagã • Está na proa • Asas abertas • Caminha descalça nos pátios caiados • Manto dobrado ao vento • Sob a luz pura • Rosto de mármore • Pertence ao reino dos antigos deuses • Incapaz de vencer a morte • Em posição de enfrentamento • Indiferente à quebra da aliança do homem com as coisas • Afunda-se no mar • Caminha com o vento no grande espaço liso da luz branca • Habita no centro da exaltação marinha • Permanece estática 	X	<ul style="list-style-type: none"> • Divindade cristã • Está no promontório • Braços fechados • Permanece na capela rouca de silêncio • Manto caído sobre o corpo • Sob a sombra da capela • Rosto de madeira • Pertence ao reino dos novos deuses • Capaz de vencer a morte • Em posição de prece • Conhecedora do instante em que a aliança se quebra • Mantém-se no promontório • Permanece rodeada pela cal dos pátios e dos muros • Habita no alto da montanha • Inclina o rosto

Nesse jogo de contrastes, no entanto, a divindade cristã representa uma tradição que permite ao homem *vencer a morte*, conforme promete o próprio Cristo em inúmeras passagens bíblicas, mas em especial quando se dirige a Marta, irmã de Lázaro, pouco antes de ressuscitá-lo: “Eu sou a ressurreição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que esteja morto, *viverá*. 26. E todo aquele que vive e crê em mim, *jamaiz morrerá*. Crês nisto?” (BÍBLIA, João, 11, 25-26, ênfase minha).

¹¹¹ *Niké*, em grego, deusa mensageira da vitória, personificação da força e da velocidade.

Nesse sentido, conforme comenta Helena Malheiro, há, nesse poema, uma *mudança do movimento em direção ao exterior*, comum na poética de Sophia, “para um movimento interior, que representa o recolhimento do sujeito que tem dentro de si a revelação do divino e a chave da imortalidade” (MALHEIRO, 2008, p. 251, ênfase minha). Além disso, ainda nas palavras da autora, “É curioso notar que a «atenção» com que habitualmente caracteriza a deusa se torna desta vez atributo da Virgem, que, por seu turno, agora se torna «atenta» à vastidão incomensurável do Ser” (MALHEIRO, 2008, p. 251-52).

Essa mesma postura ativa e imóvel se encontra na figura de outra santa:

SANTA CLARA DE ASSIS

Eis aquela que parou em frente
Das altas noites puras e suspensas.

Eis aquela que soube na paisagem
Adivinhar a unidade prometida:
Coração atento ao rosto das imagens,
Face erguida,
Vontade transparente
Inteira onde os outros se dividem (ANDRESEN, 2013, *No Tempo Dividido*, p. 56, ênfase minha).

Não só pelo fato de as duas imagens evocarem a imobilidade contemplativa diante da paisagem, mas é notório como tanto a Senhora da Rocha quanto Santa Clara de Assis são capazes de permanecer *inteiras* “onde os outros se dividem”.

No caso da virgem evocada no poema anterior, esse contraposto se torna ainda mais perceptível pelo contraste com a estátua incompleta da Vitória, a qual, como se sabe, foi descoberta bastante danificada, permanecendo até hoje sem os braços e sem a cabeça. Nesse sentido, parece haver, para Sophia, uma profunda relação entre *completude* e *ascese*. Todavia, devido ao grau de exigência de sua própria natureza disciplinada e austera, esse caminho se mostra como uma realidade assente apenas em alguns poucos eleitos, como é o caso dos santos, a exemplo, também, de “São Francisco de Assis”:

SÃO FRANCISCO DE ASSIS

Poeta do Redentor
Poeta do Criador
Procuraste
A inocência primeira que a Redenção reergue

*Amaste o Criador não apenas em sua Transfiguração e Palavra
Mas também no temporal jardim das coisas criadas
Saudaste o emergir e a frescura do visível*

*O teu poema celebra o inaugural
Para lá da morte da lacuna da perca e do desastre
O teu poema saúda a verdade primeira de toda a criatura
A inteireza do dia inicial*

E o mar se vê em seu primeiro espelho (ANDRESEN, 2015, *Poemas Dispersos*, p. 915, ênfase minha).

Pela ótica de Sophia, São Francisco de Assis encarna o ideal entre a busca do santo e a do poeta, ambos empenhados em fazer reemergir “A inteireza do dia inicial”. Nesse sentido, o que Sophia louva nesse “Poeta do Criador” é justamente o fato de que São Francisco, ao trilhar o caminho da espiritualidade, não se limita unicamente a amar esse Deus “em sua Transfiguração e Palavra”, mas também volta sua atenção para as “coisas criadas”. Isso porque, na visão de Sophia, porquanto Deus permanece inacessível ao completo entendimento humano, amar a “Obra” significa igualmente amar o seu Autor: “De repente pensei assim: A Terra é o corpo de Deus, gostar da Terra é gostar da Obra, não é o corpo de facto mas é a Obra, é aquilo que a gente pode conhecer” (ANDRESEN, 1989b, p. 13).

E porque sabe que a santidade é um caminho árduo, pois, embora aberto a todos¹¹², exige muito mais do que a simples procura pela felicidade e o admirável desejo de “ser um com o universo” – “o facto de alguém se regozijar com a beleza do Universo não é propriamente a santidade. Não, *a santidade é outra coisa muito mais complicada* — ou não será mais complicada, mas mais simples e muito mais difícil...” (ANDRESEN, 1982, p. 3, ênfase minha) – a busca de Sophia pela inteireza e pela comunhão com o divino segue uma via diversa, embora não menos trabalhosa: a do *poema*, visto como “*Lugar de convocação*” (ANDRESEN, 2016, *Ilhas*, p. 90, ênfase minha), “um intermediário” (ANDRESEN, 1960, p. 54), por meio do qual é possível erguer a voz contra o infinito e insistentemente pedir:

A PAZ SEM VENCEDOR
E SEM VENCIDOS

*Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos
A paz sem vencedor e sem vencidos*

¹¹² “14. À maneira de filhos obedientes, já não vos amoldeis aos desejos que tínheis antes, no tempo da vossa ignorância. 15. A exemplo da santidade daquele que vos chamou, sede também vós santos em todas as vossas ações, pois está escrito: 16. Sede santos, porque eu sou santo” {Lv 11,44} (BÍBLIA, I Pedro, 1, 14-16).

Que o tempo que nos deste seja um novo
 Recomeço de esperança e de justiça
Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos

Erguei o nosso ser à transparência
 Para podermos ler melhor a vida
 Para entendermos vosso mandamento
 Para que venha a nós o vosso reino
Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos

Fazei Senhor que a paz seja de todos
 Dai-nos a paz que nasce da verdade
 Dai-nos a paz que nasce da justiça
 Dai-nos a paz chamada liberdade
Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos (ANDRESEN, 2013, *Dual*, p. 83, ênfase minha).

No caso desse poema, como se nota, somente a expressão “a paz” se repete por doze vezes, seguida do imperativo pronominalizado “Dai-nos”, proferido em sete ocasiões, e das expressões inteiras “Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos” e “A paz sem vencedor e sem vencidos”, ambas com quatro ocorrências cada. Tendo em vista que se trata de um poema-prece, no qual não se percebe qualquer intuito de confrontação, conforme já visto em outros casos, é de se perguntar qual o sentido de tantas repetições, recurso, aliás, bem pouco habitual na poética andreseana.

Esquadrinhando o texto em busca de alguma pista que auxilie nessa questão, é possível perceber que, de todos os termos utilizados em meio a tão claras e reiteradas súplicas, o único que parece exigir um pouco mais de esforço para sua devida compreensão é o vocábulo “transparência”, tido pela poeta como condição necessária para que o homem possa “ler melhor a vida”, entender o mandamento divino e alcançar o reino prometido.

Se, nesse contexto, entendermos por transparência a “qualidade ou condição do que é transparente; qualidade do que não é ambíguo; clareza, limpidez” (HOUAISS, 2009), não é preciso ir mais longe para perceber as possíveis intenções por detrás do processo anafórico: em nome dessa *clareza e limpidez*, Sophia postula a necessidade de que os preceitos divinos sejam compreendidos da maneira mais direta possível, sem que haja espaço para qualquer equívoco ou má interpretação. Caso contrário, corre-se o risco de que o homem siga por um caminho oposto ao

esperado e termine por confundir o que é da ordem do divino e o que é da ordem de sua própria humanidade.

Caso isso aconteça, a positividade antevista por essa total transparência pode se converter em um “jogo perigoso”, conforme consta em outro poema:

DA TRANSPARÊNCIA

Senhor *libertai-nos do jogo perigoso da transparência*
 No fundo do mar da nossa alma não há corais nem búzios
 Mas sufocado sonho
 E não sabemos bem que coisa são os sonhos
 Condutores silenciosos canto surdo
 Que um dia subitamente emergem
 No grande pátio liso dos desastres (ANDRESEN, 2013, *Geografia*, p. 106, ênfase minha).

Como se vê, há sempre uma tal gama de tensões continuamente perpassando esta poética, que, mesmo nos momentos em que Sophia parece ter encontrado um caminho seguro de acesso ao divino e à plenitude, ao fim e ao cabo, o que sobressai é sempre o terror da divisão e do desastre. Ou, para usar as palavras de Pedro Eiras, “Há, é claro, uma luminosidade única nestes poemas. Chama-se presença, ou pureza, ou plenitude. Mas de cada vez que a praia, a água, a noite emergem nas palavras, sobrevém de imediato *uma ameaça de velamento*” (EIRAS, 2013b, p. 13, ênfase minha).

E porque a alma humana permanece como espaço de manifestação diversa da materialidade do corpo, o mergulho em profundidade nesse “mar”, ao mesmo tempo em que revela o esplendor do reino prometido, dá a conhecer, por contraste, “o mal palpável próximo insistente”:

És Tu que estás à transparência das cidades
 Vê-se o Teu rosto para além dos bairros interditos.

O mal palpável próximo insistente
 Parece tornar-Te evidente.

Sobe do destino *uma sede de Ti*.
 Não somos só isto que se torce
 Com as mãos cortadas aqui (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 77, ênfase minha).

Negando, outra vez, a *negação* presente em “Sinal de Ti” – “Não darei o Teu nome à minha sede/ De possuir os céus azuis sem fim” (ANDRESEN, 2013, *Poesia*, p. 81) – aqui, a sede de um destino superior, antevisto na materialidade do real, tem

como origem não a *realidade imanente por si mesma*, mas a *realidade transcendente que nela está*. Dito de outro modo, ao perceber o real, Sophia intui, *nele e a partir dele*, a existência de uma realidade outra que a transcende e que, em última instância, corresponde a Deus:

DEUS É NO DIA

Deus é *no dia* uma palavra calma
Um sopro de amplidão e de lisura (ANDRESEN, 2013, *Mar Novo*, p. 83, ênfase minha).

Não menos tensa e paradoxal do que a relação mantida com os deuses gregos, como se nota, o tema do encontro com o deus cristão na obra de Sophia igualmente se presta a uma série oscilações que fazem parte da própria natureza dessa poesia. Se diferente fosse, não haveria qualquer necessidade de tão empenhada busca, pois, nos dizeres da própria poeta,

é da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o «obstinado rigor» do poema. *O verso é denso, tenso como um arco*, exactamente dito, *porque os dias foram densos, tensos como arcos*, exactamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si (ANDRESEN, 2015, *Artes poéticas*, p. 892, ênfase minha).

Exatamente porque sabe que “Para buscar a luz dum dia limpo” (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 56) é necessário, antes, vencer a treva que a contrasta, é que Sophia jamais se deixa dobrar por muito tempo pelo desespero, confiando que, para além da multiplicidade que embriaga e que divide, existe a convicção de uma unidade que permanece como garantia e proteção contra os desastres:

OS NAVEGADORES

O múltiplo nos inebria
O espanto nos guia
Com audácia desejo e calculado engenho
Forçámos os limites —
Porém o Deus uno
De desvios nos protege
Por isso ao longo das escalas
Cobrimos de oiro o interior sombrio das igrejas (ANDRESEN, 2013, *Ilhas*, p. 55, ênfase minha).

Confiada nessa certeza é que, ao fim, a poeta não hesita em reconhecer a própria parte de responsabilidade no que se refere à relação com o sagrado. Assim,

no último dos poemas-prece dirigidos a esse deus que, apesar de permanecer em silêncio do princípio ao fim, volta a ser encarado como uma divindade que resiste a todo distanciamento, Sophia admite:

SENHOR

Senhor sempre te adiei
Embora sempre soubesse que me vias
Quis ver o mundo em si e não em ti
E embora nunca te negasse te aparte (ANDRESEN, 2013, *Ilhas*, p. 81, ênfase minha).

Ainda a respeito das tensões inerentes à dinâmica caligráfica usada para se dirigir a esse Deus, é interessante o fato de que os pronomes “te” e “ti” sejam grafados em minúsculas justamente em um poema no qual não há dúvida de que se trata da deidade cristã. Aqui, como se percebe, o vínculo com o mundo em si é referido em termos de um obstáculo para a aproximação com o divino e não como um fim a ser perseguido. E porque fiel à tensão que jamais se resolve por completo em seu universo poético, é notável que Sophia reconheça a própria atitude de adiamento, mas nem por isso demonstre qualquer necessidade de pedir perdão a esse Deus, conforme ensina o pensamento cristão¹¹³. Lembrando que o seu pedido mais insistente a *E*le diz respeito à “paz sem vencedor e sem vencidos”, no fim das contas, parece bastante coerente que isso também se aplique ao lado de *Lá*. De mais a mais, embora exista um manifesto reconhecimento da divindade cristã na poética andreseana, é importante jamais perder de vista, o fato de que, conforme bem lembra Miguel Serras Pereira:

Estamos muito longe, com Sophia, de uma versão do *cristianismo como mito verdadeiro ou revelação definitiva* da natureza e lei do ser ou do real a que só teríamos de obedecer ou que só teríamos de conhecer suficientemente para possuímos ou recebermos de uma vez por todas essa “eterna luz precisa” que o poeta nos diz ser vão buscar (PEREIRA, 2013, p. 216, ênfase minha).

Prova inconteste dessa perspectiva, encontra-se no simbólico poema “Ressurgiremos”, propositalmente guardado para este final:

¹¹³ “8. Se dizemos que não temos pecado, enganamo-nos a nós mesmos, e a verdade não está em nós.

9. Se reconhecemos os nossos pecados, {Deus aí está} fiel e justo para nos perdoar os pecados e para nos purificar de toda iniquidade. 10. Se pensamos não ter pecado, nós o declaramos mentiroso e a sua palavra não está em nós” (BÍBLIA, I João, 1, 8-10).

RESSURGIREMOS

Ressurgiremos ainda *sob os muros de Cnossos*
 E em *Delphos centro do mundo*
 Ressurgiremos ainda *na dura luz de Creta*

Ressurgiremos *ali* onde as palavras
 São o nome das coisas
 E onde são claros e vivos os contornos
 Na aguda luz de Creta

Ressurgiremos ali onde pedra estrela e tempo
 São o reino do homem
 Ressurgiremos para olhar para a terra de frente
 Na luz limpa de Creta

Pois convém tornar claro o coração do homem
 E *erguer a negra exactidão da cruz*
 Na luz branca de Creta
 (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 41, ênfase minha).

Retomando de forma bastante significativa a tópica do retorno e do reflorescimento – em razão dos quais a palavra ressurreição é nomeadamente preterida – Sophia conjuga o mundo grego e a perspectiva cristã em um único espaço de coabitação que, sem lhes tirar o caráter de multiplicidade, de certa forma, confere-lhes uma espécie de unidade.

Conforme visto, Cnossos representa o maior sítio arqueológico de Creta, ilha do terrível e sombrio Minotauro, imagem da fúria e da potência diretamente relacionadas ao espírito dionisiaco, mas que não deixa, por isso, de ser um lugar cuja luz “dura” é “limpa” e “aguda”. Delphos, por sua vez, ao mesmo tempo em que representa o “centro do mundo” mítico e o espaço de domínio inequívoco do luminoso e sereno Apolo, é também um lugar de batalha contra o mal, que, embora vencido, permanece insepulto.

E se apenas por essa série de evocações já se percebe o evidente e tumultuoso embate entre clarão e sombra, acresce-se a ela ainda um terceiro elemento: “a negra exactidão da cruz”, símbolo máximo de orientação para os cristãos, na medida em que aponta para os quatro pontos cardeais e, ao mesmo tempo, representa uma das mais importantes provas do amor divino pela humanidade, pois que emblema o sacrifício de Cristo.

Além disso, ao unir em um único poema essas três perspectivas, Sophia como que confirma a sua própria crença de que o cristianismo transcendente não está desligado do paganismo imanente simbolizado pela Grécia:

Aliás, o Cristianismo é também uma relação com a Imanência. Se o que me atrai no mundo grego é a confiança, um sentido positivo, o Cristianismo é, para mim, a positividade extrema, uma vez que se funda na Ressurreição. O mundo grego é detido pela morte; o mundo cristão não é detido pela morte (ANDRESEN, 1985, p. 3, ênfase minha).

Assim sendo, ao fugir de qualquer perspectiva redutora e maniqueísta, Sophia trabalha com esses dois mundos em termos de uma *relação de embate e complementaridade*, na qual, sem perderem de vista seus respectivos caracteres identitários, paganismo e cristianismo formam a tensa e paradoxal aliança dos contrários de que é feito esse universo poético de homens e deuses.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certa vez, mais precisamente em outubro de 1966, Sophia escreveu: “Creio que a beleza destes teus versos é serem uma construção de contradições, tão complicada e tensa que é milagre que se equilibre [...]” (ANDRESEN; SENA, 2010, p. 117). Na ocasião, a poeta falava sobre a obra de Jorge de Sena, mas o que afirmou do amigo bem poderia ter sido dito em relação a Ricardo Reis e, por que não, a respeito de sua própria obra poética.

Como visto, tanto em Reis quanto em Sophia, o rigor, a clareza e a objetividade são características comuns em termos de linguagem e expressão. Entretanto, sob o véu de aparente serenidade que recobre o fazer poético de cada um, há uma ampla gama de tensões e paradoxos que não resistem em se revelar ante o mínimo gesto de desocultação. Se, em certa medida, o que os aproxima é o caráter severo e comedido na forma de seus versos, de igual modo, os dois se debatem em uma série de questões no que diz respeito à temática de suas obras.

Nesse sentido, observa-se, como ponto comum a ambos, um notório sentimento de desconforto em relação ao próprio tempo presente, o que os leva a se voltarem para a Antiguidade Clássica dos gregos e dos romanos, vista como uma época ideal, capaz de oferecer sólidas bases para lidarem com os próprios conflitos – sobretudo o temor da morte, no caso de Reis, e a unidade perdida, no de Sophia. Ademais, esse mundo antigo representa também um período pleno no qual a relação com os deuses ainda não se havia comprometido e podia servir de *modelo exemplar* para a conduta do homem.

Partidários de que os antigos deuses não morreram, apenas deixaram de ser percebidos, seria preciso, portanto, no entendimento particular de cada um, encontrar uma maneira de recuperar essa tradição antiga que remonta aos tempos homéricos. Nesse cenário, eis que o mito aparece como uma ponte, um elo por meio do qual seja possível reatar os laços que unem o homem ao sagrado – principalmente um homem que vive em meio ao turbilhão contraditório de uma modernidade tida como hostil e dessacralizada.

Evidentemente, embora pareça despretensiosa à primeira vista, essa perspectiva está longe de se revelar um caminho de fácil trilhagem. Em primeiro lugar, é preciso ter clareza do que está implicado na noção de mito, o que, logo de início, impõe uma série de questões bastante espinhosas. Conforme demonstrado, para três

perguntas simples como “o que é o mito?”, “qual a sua função?” e “qual o seu modo de expressão?”, há respostas múltiplas, muito mais de acordo com a escolha teórica do que com qualquer possibilidade de consenso: narrativa de caráter inventivo; verdade que rege toda uma estrutura social; rito; sistema organizado de divindades; relato de uma origem; representação do inconsciente individual ou coletivo; conjunto de ideias; símbolo; linguagem etc. – não importa – independentemente da resposta, é como se o mito, recusando qualquer conceito demasiadamente estreito, permanecesse pairando, desde o princípio, pronto a surgir, como aquele verso de Pessoa, em seu assombroso poder de (in) definição: “O MYTHO é o nada que é tudo” (PESSOA, 1977, p. 72).

Isso porque, sendo uma noção tão ampla, o mito pode ser reduzido ao nada anterior a qualquer criação e, por isso mesmo, ampliar-se ao universo inteiro. Sendo sobretudo uma narrativa poética, suas bases podem estar cavadas tanto no solo da história quanto no terreno do simbólico. Seu caráter sagrado, tanto em termos rituais, quanto em termos de algo que tem muita importância e significação, é evidente. E se em certas culturas o mito permanece vivo como uma realidade que pouco se transformou desde seus primórdios, não seria estranho afirmar que permanece vivo mesmo naquelas nas quais as mudanças são tão rápidas que sequer podem ser devidamente mensuradas. Se uma tribo Amazônica ainda pratica certos rituais do mesmo modo que foram transmitidos por seus ancestrais, com o fim de manter viva certa tradição, ao mesmo tempo, um jovem que calce um tênis da marca Nike pode não se dar conta de que, ao andar, carrega consigo um mito redefinido, uma vez que o logotipo da marca evoca a deusa grega da vitória, Nice ou *Niké*. Assim, ainda que dele não se tenha a devida consciência, o mito continua ali, preservado, para além do apelativo “*Just do it*”.

Por isso, como bem explica Mircea Eliade, é um erro pensar que o mito desapareceu completamente nas chamadas sociedades modernas. Pelo contrário. Como demonstrado, se por muito tempo, mas sobretudo no pensamento em voga no século XIX, o mito implicava tudo o que não era “verdadeiro”, no sentido de ser algo inventado, uma “fábula”, uma “ficção”, os esforços, principalmente no campo da antropologia e da etnologia, obrigaram a uma revisão do conceito por parte de outras áreas do conhecimento. De meras criações fantasiosas, elaborações de mentes férteis e imaginativas, o mito passa a ser repensado tal como elaborado pelas

sociedades “primitivas” ou arcaicas, entendidas como agrupamentos humanos para os quais o mito implica o fundamento da própria vida social e cultural.

Além disso, quando um mito conta como o mundo foi criado, esse mesmo mito revela a emergência dessa realidade total que é o cosmos, bem como o seu regime ontológico, explicando em qual *sentido* o mundo é.

E uma vez que, na ótica adotada neste trabalho, todos os mitos, de uma forma ou de outra, participam do mito cosmogônico, toda a história daquilo que se passou *in illo tempore* não deixa de ser senão uma variante da história exemplar. E, como, de fato, o mundo “nasceu”, dado que sua existência em si mesma o comprova, sendo ontofânicas, “os mitos revelam as estruturas do real e os múltiplos modos de existir no mundo” (ELIADE, 2000, p. 9).

Logicamente, minha intenção, durante as análises, passou muito longe de qualquer discussão acerca do caráter efetivamente verdadeiro ou falso de qualquer mito, procurando, ao contrário, não perder de vista o interesse em pensar, a partir dos mitos em questão, a emergência de certas realidades, o desvelamento de determinadas estruturas fundamentais de pensamento e, por conseguinte, analisar esses motivos nas obras de Reis e de Sophia. E, se a certa altura, a questão da crença apareceu na discussão, e ela, de fato, foi um dos pontos abordados para ilustrar as tensões relacionadas à postura dos poetas sobre o assunto, é importante destacar que tal abordagem vale somente pelo seu significado em relação ao objeto de investigação. Nas obras, os mitos são entendidos como *realidades poéticas*, isto é, enquanto temas abordados de modo decisivo para a atitude dos poetas em relação ao que comumente se costuma chamar de “visão de mundo” de cada um.

Partindo da visão de Reis, segundo a qual os deuses concedem “Aos seus calmos crentes/ Que nunca lhes trema/ A chama da vida” (REIS, 2007, p. 71), bem como da perspectiva de Sophia de que “O seu olhar ensina o nosso olhar: / Nossa atenção ao mundo/ É o culto que pedem (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 41), Apolo, Dioniso e Cristo surgem como os já referidos *modelos exemplares* a partir dos quais é possível pensar a relação dos poetas com o mito grego e cristão.

Conforme se encontra em múltiplas e sucessivas leituras da tradição, Apolo e Dioniso, embora guardem significativos traços comuns entre si, acabaram sendo vistos como divindades praticamente opostas em termos de representação. Enquanto Apolo é o luminoso deus solar da ordem e da beleza, que serenamente revela à humanidade os desígnios de Zeus, a fim de zelar pela harmonia do cosmos, Dioniso,

por sua vez, simboliza a força e a potência vitais, atreladas aos mais obscuros recônditos da alma e do comportamento humano, de onde se depreende a sua constante relação com as festas regadas a vinho, orgias e atitudes desenfreadas.

Mediante perspectiva tão antagônica, o natural seria que os dois poetas demonstrassem uma clara inclinação para a visão apolínea, uma vez que ela representa o equilíbrio e o autodomínio do eu, enquanto, em Dioniso, estaria a sua total dissolução. Acontece, porém, que nem mesmo para os gregos antigos tal divisão se dava assim, tão preto no branco.

Embora Apolo seja o deus da ordem, da claridade e da pureza, há em sua “biografia” inúmeras passagens que tensionam tais ideais. Deus da lira, capaz de encantar até mesmo os deuses com seu coro de musas, é de Apolo também o poder de espalhar a aniquilação com seu arco argênteo. Tendo combatido a monstruosa Píton, depois de tê-la derrotado, todavia, deixou-a apodrecendo sob o sol, de maneira que, embora vencido, o mal e a ameaça que ela representa permanecem insepultos. Deus das purificações, ele próprio precisou ser purificado depois desse embate, sem falar nos inúmeros crimes cometidos contra os mortais, muitos deles motivados por simples caprichos, como o esfolamento do sátiro Mársias ou a violação de Creúsa etc. Condutor do carro solar pela abóbada celeste, não deixa de guiar um atributo roubado de uma divindade anterior, como Hipérion.

Divindade tutelar do Oráculo de Delfos, centro do mundo antigo, a relação estabelecida entre Apolo e os homens passa ao largo de qualquer possibilidade de verdadeira comunhão com a essência divina. Na realidade, quanto mais o homem busca a luminosidade apolínea, mais se dá conta que a famosa máxima do “conhece a ti mesmo”, inscrita no templo délfico, ao mesmo tempo em que evidencia a necessidade de uma visão lúcida do homem em relação a si mesmo, alerta também para a distância que separa o humano do divino, posto que o que é perfeito e imortal pertence somente à esfera dos deuses.

Ciente do quão intransponível se mostra esse abismo, a atitude do sujeito poético pode ser a da sábia e aconselhável resignação, tantas vezes expressa por Reis na orgulhosa fórmula do “Abdica/ E sê rei de ti próprio” (REIS, 2007, p. 301), quanto no sentimento de frustração que tão profundamente fere o eu lírico andreseano que, diante de todo o milagre e de toda a maravilha, apenas se sente ainda mais solitário e abandonado, pois sabe: “E todo o esplendor pra mim é vão, / Pois não sou perfeição nem maravilha” (ANDRESEN, 2014, *Dia do Mar*, p. 99). Todavia, mesmo a

postura de renúncia por vontade própria que pauta o comportamento do heterônimo parece não surtir qualquer efeito duradouro para o poeta. Sem conseguir sustentar por muito tempo a autoilusão de que, de alguma forma, é dado ao homem a possibilidade de traçar o próprio destino, até mesmo o curso visível do sol conduzido por Apolo não faz mais do que despertar em Reis a consciência da finitude cada vez mais iminente.

No que se refere a Sophia, por sua vez, sabedora de que o mal não está completamente enterrado, a poeta tem plena consciência de que até mesmo os deuses não se isentam de um inevitável crepúsculo que termina por prostrá-los diante dos frontões dos antigos templos que lhes eram consagrados. Ademais, em um mundo assim concebido, não raro o Píton se reergue e com um poder tal que até mesmo os deuses se quebram. Por consequência, a aliança tão arduamente perseguida entre o humano e o sagrado novamente se desfaz.

E se Apolo permanece como um deus distanciado, Dioniso, por sua vez, traz consigo uma promessa de aproximação com o humano. Afinal, é dele o feroz impulso que contagia as paisagens enfeitadas de hera, onde crescem pinheiros sob os quais as ménades dançam, bem como o vinho intenso e resinado que ilude e elide os sentidos. Entretanto, mesmo esse mergulho em profundidade no âmago do eu não passa de uma ilusão. A certa altura, os efeitos do vinho cessam, a hera murcha e as colunas do pinheiro se quebram. O que se vê, em seguida, não é mais do que o anteriormente visto, à exceção, é claro, das consequências nefastas da possessão dionisíaca – a exemplo do trágico episódio de Agave e Penteu. Isso porque, uma vez exaurida a breve ilusão, longe de oferecer um conforto ao homem, a experiência de retorno do eu a si mesmo mais agudamente desperta no sujeito poético o sentimento da própria tragicidade.

De mais a mais, sendo um deus da multiplicidade – o fato mesmo de ter sido despedaçado e passado pela experiência de morte e de dois nascimentos é bastante sintomático nesse sentido – Dioniso se afasta do ideal de inteireza perseguido por Sophia e do autocontrole propalado por Ricardo Reis. Ao mesmo tempo, porém, ambos os poetas não deixarão de evocar o vinho, a dança e a consciência múltipla e divina que o deus proporciona. Logicamente, isso não quer dizer que os dois se deixem dominar completamente pela influência báquica.

Conforme demonstrado, ao erguer a taça, Reis propõe aguados brindes aos seus convivas, adia ao máximo “trocar beijos e abraços e carícias” (REIS, 2007, p.

49), uma vez que o seu púcaro de vinho não faz mais do que refrescar “Sobriamente a sua sede” (REIS, 2007, p. 88). Do mesmo modo, quando Sophia dança com Dioniso, seu ser “Sem cessar se busca e se perde se desune e se reúne” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 70, ênfase minha), mas porque sempre fiel ao próprio ideal de atravessar a vaga “De olhos abertos inteiramente acordada” (ANDRESEN, 2014, *Dual*, p. 71, ênfase minha), ainda assim, a poeta permanece longe da unidade e inteireza perseguidas. Por intermédio dessa recusa, o máximo que Reis e Sophia conseguem é uma espécie de antevisão da verdadeira experiência dionisíaca, que permanece igualmente distante pela resistência à entrega total por parte dos dois.

E como se já não bastasse a ampla série de tensões e paradoxos dessa relação entre luz e sombra, a visão poética de Reis e de Sophia não se limita ao escopo da mitologia grega.

Se é certo que para o dia e para a noite, para a lucidez e para o desvario, para o conhecimento do futuro e para a entrega ao presente, para a ordem e para a divisão, em suma, se “para tudo havia deuses” (REIS, 2007, p. 102), é igualmente verdadeiro que tais divindades ainda permanecem na distância que lhes é própria. Além disso, por mais que o homem busque neles um consolo, nenhum desses deuses, por poderoso que possa parecer, é capaz de *vencer com a humanidade* a morte a que ela fatalmente está condenada.

Assim sendo, convém não descartar completamente a possibilidade de contato com um deus “mais novo” (REIS, 2007, p. 102) – se na ordem do eterno isso faz algum sentido. Por isso, embora as divindades do paganismo tenham um espaço consideravelmente maior na obra dos dois poetas, nem Reis nem Sophia deixaram de evocar a figura do deus cristão e alguns de seus entornos. Para o heterônimo, Cristo aparece como um deus igual a qualquer outro no panteão, nem mais, nem menos – embora não aceite de modo nenhum o cristianismo, por considerá-lo o grande mal da civilização. Para Sophia, por outro lado, Deus e deuses convivem no mesmo espaço, sem grandes preocupações em estabelecer o que é da ordem de um e o que diz respeito a outros.

Essa postura, no entanto, embora inicialmente pareça uma boa maneira de lidar com as visíveis tensões que a adoção de dois sistemas mitológicos distintos acarreta, logo se revela uma fonte abundante de complicações. Afinal, não pensar em um problema não significa necessariamente que ele esteja resolvido e tampouco que deixará de surtir seus efeitos. Inegável, porém, é o fato de que esse deus, diferente

dos demais, não apenas se aproximou da realidade humana a ponto de se fazer carne e habitar entre os homens, mas também sentiu nessa mesma carne, mortal e corruptível, o peso de existir “num sítio tão frágil como o mundo” (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 42). Nesse “lugar de imperfeição” (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 42), Cristo experimentou a humilhação e a ofensa, a traição e o assassinio, mas, embora sua mensagem tenha sido de amor e esperança entre os homens, isso não significa que o mal tenha sido abolido.

Para Reis, trata-se, pois, de um deus como qualquer outro, “nem mais nem menos” (REIS, 20074, p. 304); para Sophia, o “de todos os ausentes o ausente” (ANDRESEN, 2014, *Livro Sexto*, p. 49). Figurando, portanto, no mesmo patamar dos demais e, ao final, praticamente tão distanciado quanto eles, a divindade cristã tampouco esconde seu lado assombroso, que pode se manifestar tanto na forma de uma “substância angélica e terrível” (ANDRESEN, 2013, *Coral*, p. 41), quanto em um profundo e pesado silêncio, que não oferece aos homens mais do que “uma visão das coisas que há na terra/ E uma razão incerta, / E um saber que há deuses... (REIS, 2007, p. 261).

Criador dos homens, foi esse mesmo Deus, no entanto, que os expulsou do paraíso, condenando-os a viver do suor do próprio rosto até o dia de sua morte. Diferentemente, ainda, das divindades gregas, o Deus que condenou, ofereceu aos homens a possibilidade de uma redenção, de modo que em cada jardim da terra floresce a promessa de um jardim anteriormente perdido no paraíso celestial. E uma vez que o homem está separado de seu criador, convém fazer também “A casa de Deus [...] na terra onde os homens estão” (ANDRESEN, 2013, *Poemas Dispersos*, p. 922). Todavia, apenas querer ver o transcendente manifestado no imanente tampouco coloca esse homem em contato direto com outra realidade que não seja a que já está habituado. Desse modo, o apelo por uma manifestação mais veemente dessa divindade volta para onde saiu, sem nenhuma resposta que ecoe mais do que o silêncio que pesa na penumbra das igrejas em uma eterna petição de princípio, portanto.

Diante desse quadro, como se nota, longe de funcionarem como um elemento apaziguador na obra dos dois poetas, as presenças de Apolo, Dioniso e Cristo, bem como tudo o que diz respeito ao que respectivamente os rodeia, são, antes, fatores de intensificação das não poucas tensões e paradoxos que perpassam esses versos de uma ponta a outra.

Ao fim e ao cabo, porém, tanto Reis quanto Sophia sempre tiveram a consciência da fragilidade e da imperfeição que separa a natureza humana da essência divina. E se nenhum pôde atingir a perfeição desejada, é inegável, no entanto, que foram capazes de realizar uma magnífica imperfeição, bela em sua própria existência discordante e contraditória.

Assim sendo, é possível afirmar que nem todo saldo é completamente negativo, pois, embora as tensões e os paradoxos permaneçam e não seja possível alcançar a plenitude, pelo fato mesmo de incessantemente evocá-los e invocá-los, os poetas não deixam de fruir, em sua própria existência transitória, “um reflexo da eternidade dos deuses” (REIS, 2003, p. 62).

“Porque quem, morrendo, deixa escrito um verso belo deixou mais ricos os céus e a terra e mais emotivamente misteriosa a razão de haver estrelas e gente” (PESSOA, 1998, p. 83).

REFERÊNCIAS

I – FERNANDO PESSOA

I.I – Bibliografia ativa

I.I.I – Poesia

CAEIRO, Alberto. O Guardador de Rebanhos. In: *Obra poética*. Organização, introdução e notas, Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

CAMPOS, Álvaro de. *Fernando Pessoa: Obra poética IV*. Organização, introdução e notas, Jane Tutikian. Porto Alegre, L&PM, 2007.

PESSOA, Fernando. Mensagem. In: *Obra poética*. Organização, introdução e notas, Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

_____. *Obra Completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta da China, 2016.

REIS, Ricardo. *Poesia*. Edição/ Manuela Parreira da Silva. Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

_____. *Prosa*. Edição/ Manuela Parreira da Silva. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

I.I.II – Prosa

CAMPOS, Álvaro de. Louvor e crítica a Ricardo Reis. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas, Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

_____. *Prosa completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Colaboração de Jorge Uribe. Lisboa: Ática, 2012.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização: Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas, Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

_____. Ricardo Reis – Vida e Obra (94). In: REIS, Ricardo. *Prosa*. Edição/ Manuela Parreira da Silva. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

I.I.III Correspondência

PESSOA, Fernando. *Correspondência 1923-1935*. Edição crítica de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

I.II – Bibliografia passiva

I.II.I – Prefácios, ensaios e artigos

COELHO, Eduardo Prado. *O viajante do inverso*. In: Colóquio/ Letras, nº96, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, março de 1987. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=96&p=46&o=p>. Acesso em: 06/11/2017.

COSTA E SILVA, Alberto da. Fernando Pessoa, grego. In: *Colóquio Fernando Pessoa, outra vez te revejo*. Organização de Gilda Santos. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

CRESPO, Ángel. Fernando Pessoa em una oda de Ricardo Reis. In: *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Brasília Editora, 1978.

GARCEZ, Maria Helena Nery. Uma poética do impacto. In: *Colóquio Fernando Pessoa, outra vez te revejo*. Organização de Gilda Santos. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

LOPES, Teresa Rita. O fascínio e o terror da natureza em Fernando Pessoa. In: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH)*. Lisboa: Colibri, 2003. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/7999>. Acesso em: 10/11/2017.

OLIVEIRA E SILVA, Luís de. Deuses. In: MARTINS, Fernando Cabral [et al]. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins (coord.) São Paulo: Leya, 2010).

SILVA, Manuela Parreira da. Para a compreensão de Ricardo Reis – Prosador. In: REIS, Ricardo. *Prosa*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

ZENITH, Richard. Notas. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização: Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

I.II.III – Livros e capítulos de livros

BRECHÓN, Robert. O dr. Ricardo Reis, estoico epicurista. In: _____. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Record, 1998.

COELHO, António Pina. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. II Volume. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

COELHO, Jacinto do Prado. Ricardo Reis. In: _____. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Editorial Verbo, 1998.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *O tabuleiro antigo: uma leitura do heterônimo Ricardo Reis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GIL, José. Caeiro, o metafísico sem metafísica, e o seu discípulo Reis. In: _____. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, s.d.

GOMES, Álvaro Cardoso. O pagão inocente da decadência. In: _____. *Fernando Pessoa: As muitas águas de um rio*. São Paulo: Pioneira, 1987.

HERDEIRO, Maria Bernadete. Uma leitura da ode de Ricardo Reis "Seguro assento na coluna firme" In: MELLER, Vilsons Brunel. PINTO, Sergio de Castro (orgs.). *Fernando Pessoa - Estudos críticos*. João Pessoa: Associação de Estudos Portugueses Hernâni Cidade. Universidade Federal da Paraíba, 1985.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993.

_____. "O infinito Pessoa". In: _____. *Poesia e Metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.

_____. Ricardo Reis ou o inacessível paganismo. In: _____. *Pessoa Revisitado – Leitura Estruturante do Drama em Gente*. 4ª Ed. Lisboa: Gradiva, 2013.

MARTINS, Fernando Cabral. *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

MERQUIOR, José Guilherme. "O lugar de Pessoa na poesia moderna". In: _____. *Crítica (1964-1989) – Ensaios sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

NUNES, Benedito. Os outros de Fernando Pessoa. In: *O dorso do tigre*. 3ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2009.

OLIVEIRA E SILVA, Luís de. A "philosophiae consolation" de Ricardo Reis. In: _____. *O materialismo idealista de Fernando Pessoa*. Lisboa: Clássica Editora, 1985.

OSAKABE, Haquira. *Fernando Pessoa, resposta à decadência*. Curitiba: Criar Edições, 2002.

PADRÃO, Maria da Glória. *A Metáfora em Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1973.

PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa. In: _____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

SEABRA, José Augusto. Ricardo Reis, poeta no segundo grau. In: _____. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. Temas portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

SIMÕES, João Gaspar. “Uma interpretação do «fingimento» de Fernando Pessoa. In: _____. *Literatura, Literatura, Literatura...* – de Sá de Miranda ao Concretismo brasileiro. Lisboa: Portugália Editora, 1964.

TRINGALI, Dante. Código do vinho em Horácio e Ricardo Reis. In: _____. *Horácio poeta da festa: navegar não é preciso – 28 odes latim/português*. São Paulo: Musa Editora, 1995.

II – SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

II.I – Bibliografia ativa

II.I.II – Poesia

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Artes poéticas. In: _____. *Obra poética*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

_____. *Coral*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. *Dia do Mar*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____. *Dual*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____. *Geografia*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____. *Ilhas*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

_____. *Inéditos*. In: _____. *Obra poética*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. (ver se esse dado consta em todas as referências da obra) Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

_____. *Livro Sexto*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____. *Mar Novo*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. *Musa*. In: _____. *Musa / O Búzio de Cós e outros poemas*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

_____. *Navegações*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

_____. *No tempo dividido*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. *O Búzio de Cós e outros poemas*. In: _____. *Musa / O Búzio de Cós e outros poemas*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

_____. *O Cristo Cigano*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____. *O nome das coisas*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. *Poemas dispersos*. In: _____. *Obra poética*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

_____. *Poesia*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

II.II – Ensaios e artigos

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nu na Antiguidade Clássica*. Lisboa: Portugalia, 1978.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poesia e realidade*. In: Colóquio - Revista de Artes e Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº8, Abril de 1960, p. 53-54.

II.I.III Correspondência

BREYNER, Sophia de Mello; SENA, Jorge de. *Correspondência 1959 – 1978*. 3ª ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

II.II – Bibliografia passiva

II.II.I – Entrevistas

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Sophia: A vida é festa e alegria, mas também sofrimento*. Entrevista de Joaci de Oliveira. In: Cidade Nova, nº 1, 1995.

_____. *Atenta Antena*. Entrevista de Elisabete França. In: Diário de Notícias, 24 de novembro de 1994.

_____. *Dez minutos com... Sophia de Mello Breyner Andresen*. Literatura e Arte. In: A Capital, 28 de fevereiro de 1968.

_____. “O mal é como uma Hidra de sete cabeças”. Texto de J.A. Dias e fotos de José António Domingues. In: JN, 28 de março de 1990.

_____. “O poema é uma outra forma de conhecer”. Entrevista de Ricardo Araújo Pereira. In: Jornal de letras, 17 de dezembro de 1997.

_____. “Os poemas de Sophia”. Entrevista de António Guerreiro. In: Expresso, 15 de julho de 1989a.

_____. “Poesia é criação cotidiana da liberdade”. Entrevista de Waldir Ayala. Rio de Janeiro, 1978.

_____. “Sophia: a luz dos versos”. Entrevista de José Carlos de Vasconcelos. In: Jornal de letras, 25 de junho de 1991.

_____. *Sophia Andresen Depõe*. Entrevista ao Jornal de Letras. In: Jornal de Letras, 24 de Janeiro de 1962.

_____. Sophia de Mello Breyner Andresen: “*Escrevemos poesia para não nos afogarmos no caos*”. Entrevista a Maria Armada Passos. In: Jornal de Letras, 16 de fevereiro de 1982.

_____. *Sophia de Mello Breyner termina o livro de poesia «estilo manuelino»*. Entrevista de Luís Figueiredo Tomé. In: Diário de Notícias, 20 de dezembro de 1987.

_____. “Sophia: «E o brilho do visível frente a frente»”. Entrevista de Maria da Conceição Casais. In: Contemporânea, 15 de março de 1989b.

_____. “Sophia: Sou uma mistura de Norte e Sul”. Entrevista de Miguel Serras Pereira. In: Jornal de letras, 5 de fevereiro de 1985.

_____. *Sophia e a palavra*. In: Noesis, Março-Maio 1993.

_____. “Uma personalidade, um tempo, uma obra”. Entrevista de Eduardo Prado Coelho. In: Revista ICALP, número 6, agosto/dezembro de 1986.

II.II.II – Prefácios, ensaios e artigos

BERTOLAZZI, Federico. “O cântico da longa e vasta praia” – Eco atlântico em itinerário mediterrâneo. In: *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Actas do Colóquio Internacional. Organização: Maria Andresen Sousa Tavares – Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

_____. Prefácio. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *No tempo dividido*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

CARVALHO, Armando Silva. *Sophia sabe*. In: *Jornal de letras*, 25 de junho de 1991.

CRUZ, Gastão. *Dia do Mar*: A harmonia e a força das coisas naturais [Prefácio]. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Dia do Mar*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

DE SOUSA, Carlos Mendes. No caminho da poesia. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Musa / O Búzio de Cós e outros poemas*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

_____. Nota de edição. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

_____. Sophia e a dança do ser. In: Sophia de Mello Breyner Andresen. *Actas do Colóquio Internacional. Organização: Maria Andresen Sousa Tavares – Centro Nacional de Cultura*. Porto: Porto Editora, 2013.

DOS SANTOS, José Manuel. Sophia e a felicidade. In: Sophia de Mello Breyner Andresen. *Actas do Colóquio Internacional. Organização: Maria Andresen Sousa Tavares – Centro Nacional de Cultura*. Porto: Porto Editora, 2013.

EIRAS, Pedro. *A faca partilhada*. Sophia de Mello Breyner Andresen e João Cabral de Melo Neto. *Revista LyraCompoetics*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2012. Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=76029&pi_pub_r1_id=. Acesso em 12/12/2017.

_____. A face noturna dos deuses em Sophia de Mello Breyner Andresen. In: *Sophia de Mello Breyner Andresen*. *Actas do Colóquio Internacional. Organização: Maria Andresen Sousa Tavares – Centro Nacional de Cultura*. Porto: Porto Editora, 2013a.

_____. No deserto do mundo. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poesia*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013b.

FERRAZ, Eucanaã. Sophia: cesteira e cesto. In: *Sophia de Mello Breyner Andresen*. *Actas do Colóquio Internacional. Organização: Maria Andresen Sousa Tavares – Centro Nacional de Cultura*. Porto: Porto Editora, 2013.

_____. Navegações: a veemência do visível. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Navegações*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

GUSMÃO, Manuel. O ameaçado fulgor da imagem. In: Sophia de Mello Breyner Andresen. *Actas do Colóquio Internacional. Organização: Maria Andresen Sousa Tavares – Centro Nacional de Cultura*. Porto: Porto Editora, 2013.

_____. Coral – Sophia e a contensão veemente. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral*. Coleção dirigida por Carlos Mendes Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

HELDER, Herberto. Paradiso, um pouco. In: Sophia de Mello Breyner Andresen. *Relâmpago* – Revista de Poesia. nº9, Outubro de 2001.

LANCIANI, Giulia. O labirinto da palavra. In: *Colóquio Letras*. Nº 176 Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro/Abril 2011.

LOURENÇO, Eduardo. Para um retrato de Sophia. In: *Antologia*. 4ªed. Lisboa: Moraes Editora, 1975.

_____. Sophia ou o silêncio do mar. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Dual*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003.

MACEDO, Helder. Sophia: casa branca em frente ao mar enorme. In: *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Actas do Colóquio Internacional. Organização: Maria Andresen Sousa Tavares – Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

MARTELO, Rosa Maria. Prefácio. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Cristo Cigano*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

MARTINHO, Fernando J. B. Prefácio. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Mar Novo*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

MARTINS, Fernando Cabral. [Prefácio]. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nome das coisas*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

MORÃO, Paula. Nunca nada é inventado. In: *Colóquio Letras*. Nº 176 Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro/Abril 2011.

MORNA, Fátima Freitas. *Momentos de silêncio no fundo do jardim: A efabulação como poética na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Actas do Colóquio Internacional. Organização: Maria Andresen Sousa Tavares – Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

_____. Prefácio. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Ilhas*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

_____. Senhores que podem morrer (meditação acerca de um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen). In: *Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Conselho Directivo da FLUP, Conselho Científico da FLUP (orgs.). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.

PEREIRA, Luís Ricardo. Aliança e Lacuna. In: _____. *Sophia de Mello Breyner Andresen: Inscrição da Terra*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

RUBIM, Gustavo. *Para que as coisas se vejam*. In: Livro Sexto. Assírio & Alvim. Porto: 2014.

TAVARES, Maria Andresen Sousa. Entre a sombra e “a luz mais que pura”: Sobre o espólio e a poesia de Sophia. In: *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Actas do Colóquio Internacional. Organização: Maria Andresen Sousa Tavares – Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

_____. Contributo para uma biografia poética [Prefácio]. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

_____. Nota à quinta edição de *O Cristo Cigano*. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Cristo Cigano*. Coleção dirigida por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

ZENITH, Richard. Uma cruz em Creta: a salvação sophiana. In: *Colóquio Letras*. Nº 176. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro/ Abril 2011.

II.II.III – Livros e capítulos de livros

CECCUCCI, Piero. Trazer o real para a luz. In: *Colóquio Letras*. Nº 176 Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro/Abril 2011.

CEIA, Carlos. *Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Vega, 1996.

COELHO, Eduardo do Prado. Sophia, a lírica e a lógica. In: *Mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

CUNHA, António Manuel dos Santos. *Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos gregos e encontro com o real*. Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

FERREIRA, José Ribeiro. *Ensaio sobre Rumor de Mar* – Temas da poesia de Sophia. Série Mito e (Re) Escrita. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

MALHEIRO, Helena. *O enigma de Sophia: Da Sombra à Claridade*. Lisboa: Oficina do livro, 2008.

III – BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGOSTINHO, Santo. Confissões. In: _____. *Confissões; De Magistro (Do Mestre)*. Confissões, tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina; *De Magistro*, tradução de Ângelo Ricci. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

AGUSTÍN, San. 112 A. *El hijo pródigo* (Lc 15,11-32) In: _____. Obras Completas de San Agustín X – Sermones (2º) 51-116. Sobre los Evangelios Sinópticos. Traducción de Lope Cilleruelo, Moisés Mª Campelo, Carlos Moran y Pio De Luis. Notas de Pio de Luis. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983.

_____. Educação após Auschwitz. In: *Educação e Emancipação*. Tradução Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ALEJANDRÍA, Clemente de. *Protréptico*. Introducción, traducción y notas de M. Consolación Isart Hernández. Madrid: Editorial Gredos, 2008.

ALEXIOU, Stylianos. *Minoan Civilization*. Translated from greek by Cressida Ridley. 6ª edición. Crete: Heraklion, 1969.

ANACREONTE. *Odes de Anacreonte*. Tradução de Almeida Cousin. Ilustrações de Cleo. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Alguma Poesia. In: _____. *Nova Reunião: 23 livros de poesia – Volume 1*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

APOLODORO. *Biblioteca*. Introducción de Javier Arce. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. In: _____. *Coleção Os pensadores IV*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

AURÉLIO, Marco. Meditações. In: *Os pensadores*. Antologia de textos / Epicuro. Da natureza / Tito Lucrécio Caro. Da república. / Marco Túlio Cícero. Consolação a minha mãe Hélvia; Da tranquilidade da alma; Medéia; Apocoloquintose do divino Cláudio / Lúcio Aneu Sêneca. Meditações / Marco Aurélio; traduções e notas de Agostinho da Silva [et al]; estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck – 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BACCOU, Robert. Notas. In: PLATÃO. *A república*. Introdução e notas de Robert Baccou. Tradução de J. GUINSBURG. 1.º Volume. Coleção dirigida por Vítor Ramos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

BAUER, Johannes B. *Dicionário Bíblico-teológico*. Em colaboração com Johannes Marböck e Karl M. Woschitz. Tradução de Fredericus Antonius Stein. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. [compilado por] Roland Barthes. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

_____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BEARD, Mary. *Pompeia: a vida de uma cidade romana*. Tradução de Cristina Cavalcanti. Revisão técnica de Paloma Roriz Espínola. 1ª edição [recurso digital]. Rio de Janeiro: Record, 2016.

BÍBLIA. N. T. Apocalipse. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora "Ave Maria", 1991).

_____. Atos dos Apóstolos. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora "Ave Maria", 1991).

_____. Filipenses. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora "Ave Maria", 1991).

_____. Hebreus. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora "Ave Maria", 1991).

_____. I João. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora "Ave Maria", 1991).

_____. João. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora "Ave Maria", 1991).

_____. Lucas. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora "Ave Maria", 1991).

_____. Marcos. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora "Ave Maria", 1991).

_____. Mateus. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora "Ave Maria", 1991).

_____. I Pedro. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora "Ave Maria", 1991).

_____. II Pedro. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora "Ave Maria", 1991).

_____. Romanos. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora “Ave Maria”, 1991).

BÍBLIA. V. T. Êxodo. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora “Ave Maria”, 1991).

_____. Ezequiel. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora “Ave Maria”, 1991).

_____. Genesis. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora “Ave Maria”, 1991).

_____. Isaías. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora “Ave Maria”, 1991).

_____. Jeremias. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora “Ave Maria”, 1991).

_____. Provérbios. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora “Ave Maria”, 1991).

_____. Salmos. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora “Ave Maria”, 1991).

_____. Zacarias. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 80ª ed. São Paulo: Editora “Ave Maria”, 1991).

BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. In: _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 46ª edição. São Paulo: Cultrix, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega* – Volume I. Petrópolis, 1986.

_____. *Mitologia Grega* – Volume II. Petrópolis, 1987.

BURCKHARDT, Jacob. *Historia de la Cultura Griega*. Traducción del alemán de Antonio Tovar. Volumen III. Barcelona: Obras Maestras, 1974.

BURKERT, Walter. *Religión Greiga Arcaica y Clasica*. Traducción de Helena Bernabé. Madrid: Abada Editores, 2007.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Edição comentada. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através da história*. Tradução de Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

_____. *O poder do mito*. Joseph Campbell com Bill Moyers. Betty Sue Flowers (orgs.); Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, adaptada y completada por José Duves Puig. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COLOFÃO, Xenófanes de. *Sátiras*. Tradução de Anna. L.A. de A. Prado. In: *Os pré-socráticos*. (Coleção Os pensadores I). São Paulo: Abril Cultural, 1973.

CORNUTO, Aneo. In: *Mitografos griegos*. Paléfato, Heráclito, Anónimo Vaticano, Eratóstenes, Cornuto. Introducción, traducción y notas de José B. Torres Guerra. Madrid: Editorial Gredos, 2009.

DE SOUSA, Eudoro. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

DE SOUZA, Eudoro. Dioniso em Creta. In: _____. *Dioniso em Creta e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

ELIADE, Mircea. *História das Crenças e das Ideias Religiosas: Da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis*, Tomo I – Dos Vedas a Dioniso, Volume 2. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

_____. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Tradução de Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EPICURO. *Máximas principais*. Texto, tradução, introdução e notas de João Quartim de Moraes. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

ÉSQUILO. Agamêmnon. In: _____. *Oréstia – Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Kury. 8ª ed. Edição digital. Rio de Janeiro: Zahar, 2012a.

_____. Eumênides. In: _____. *A tragédia grega*. Volume II. *Oréstia – Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Kury. 8ª ed. Edição digital. Rio de Janeiro: Zahar, 2012b.

_____. Prometeu acorrentado. In: *A tragédia grega*. Volume VI. Prometeu acorrentado/ Ésquilo. Ajax/Sófocles. Alceste/Eurípides. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

EURÍPIDES. As Bacantes. In: _____. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. Tradução do grego, introdução e notas: Mario da Gama Kury. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. As Fenícias. In: _____. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. Tradução do grego, introdução e notas: Mario da Gama Kury. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012a.

_____. Íon. In: _____. *Teatro completo* – Volume II [recurso eletrônico]. tradução Jaa Torrano. – 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2016.

_____. As troianas. In: _____. *A tragédia grega* – Volume III. Medéia, Hipólito, As troianas. Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Kury. 7ª ed. Edição digital. Rio de Janeiro: Zahar, 2012b.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza — São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas volume 18).

_____. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. Tradução de Paulo César de Souza — São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Obras completas volume 15).

GONZÁLEZ, Justo L. A era dos mártires. In: _____. *História ilustrada do cristianismo: a era dos mártires até a era dos sonhos frustrados*. Tradução de Hans Udo Fuchs e Key Yuasa. 2ª edição revista, com roteiro de leitura. São Paulo: Vida Nova, 2011.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *Mitologia grega*. Tradução de Rejane Janowitzer. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GUAL, Carlos García. *Diccionario de Mitos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A, 2003.

GUINSBURG, J. Notas. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou o Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HERÓDOTO. *Historia: Libro I – Clío*. Introducción de Francisco R. Adrados. Traducción y notas de Carlos Schrader. Madrid: Editorial Gredos, 1992.

HIGINO. *Fábulas*. Introducción y traducción de Javier Del Hoyo y José Miguel García Ruiz. Notas y índices de Javier Del Hoyo. Madrid: Editorial Gredos, 2009.

HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. 3ª ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

_____. *Os trabalhos e os dias*. Edição, tradução, introdução e notas de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

HOMERO. *Hinos Homéricos*. Tradução, notas e estudo/ Edvanda Bonavina da Rosa [et al]. Edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. Tradução e prefácio, Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

_____. *Odisseia*. Tradução e introdução Carlos Alberto Nunes. 25ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

HORÁCIO. *Epodos, odes, epístolas*. Escolhidos, traduzidos e anotados por Neyde Ramos de Assis. São Paulo: Escola Tipográfica Salesiana, 1962.

_____. *Odes*. Tradução de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Livros Cotovia, 2008.

_____. *Odes e Epodos*. Anna Lia Amaral de Almeida Prado (orgs.). Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. – Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

KERRIGAN, Michael. *A História Secreta dos Imperadores Romanos*. São Paulo: Europa Editora, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A estrutura dos mitos*. In: Antropologia estrutural. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *Mito e significado*. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

MALINOWSKI, Bronislaw. *The role of myth in life*. In: Magic, Science and Religion and Other Essays. Glencoe: The Free Press, 1948.

MARCELINO, Amiano. *Historia*. Edición de M.ª Luisa Harto Trujillo. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2002.

MASSI, Maria Lúcia. *Apolo, deus da música e da profecia* – Notas. In: HOMERO. Hinos Homéricos. Tradução, notas e estudo/ Edvanda Bonavina da Rosa [et al]. Edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MELO NETO, João Cabral de. *Melhores poemas*. Seleção de Antonio Carlos Secchin, (Coleção Melhores Poemas). São Paulo: Global: 2010.

MÉNARD, René. *Mitologia greco-romana*. Volume I. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, Demasiado Humano*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2006.

_____. O Anticristo: maldição ao cristianismo. In: _____. *O Anticristo: maldição ao cristianismo; Ditirambos de Dionísio*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

_____. *O nascimento da tragédia, ou o Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Carlos Alberto. Apêndice. In: HOMERO. *Iliada*. Tradução e prefácio, Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

OTTO, Rudolf. *Mysterium Tremendum* (Aspectos do numinoso II) In: *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

OTTO, Walter F. *Dioniso Mito y culto*. Traducción de Cristina García Ohlrich. 2ª Edición. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.

_____. *Los dioses de Grecia*. Prólogo de Jaume Pòrtulas. Traducción de Rodolfo Berge y Adolfo Murguía Zuriarrain. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Jardim Junior. Coleção Universidade de Bolso. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

_____. *Metamorfosis* – Libros VI-X. Publio Ovidio Nasón. Traducción y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Editorial Gredos, 2012.

PANÓPOLIS, Nono de. *Dionisiacas*. Cantos I-XII. Introducción, traducción y notas de Sergio Daniel Manterola y Leandro Manuel Pinkler. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

PAUSANIAS. *Descripción de grecia*. Libros I-II. Introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIAZZA, Waldomiro Octavio. *Introdução à Fenomenologia Religiosa*. 2ª edição reformulada. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1983).

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Concepções helénicas de felicidade no além - de Homero a plantão*. In: _____. *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira I: estudos sobre a Grécia Antiga: dissertações*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

_____. *Estudos de história da cultura clássica*. I Volume – Cultura Grega. 11ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

PÍNDARO. *Odas de Píndaro*. Traducidas en verso castellano con carta, prólogo y notas de D. Ignacio Montes de Oca. Madrid: Luis Navarro Editor, 1883.

PLATÃO. *A república*. Introdução e notas de Robert Baccou. Tradução de J. GUINSBURG. 1.º Volume. Coleção dirigida por Vítor Ramos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

PLUTARCO. *Diálogos píticos*. In: _____. *Obras Morales y de costumbres. Moralia VI – Isis Y Osiris/ Diálogos píticos*. Introducciones, traducciones y notas por Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

PROPÉRCIO, Sexto. *Elegías*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

RIBEIRO JR, Wilson Alves. Introdução. In: HOMERO. *Hinos Homéricos*. Tradução, notas e estudo/ Edvanda Bonavina da Rosa [et al]. Edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RIBEIRO JR, Wilson Alves; MARQUETTI, Flávia R. Glossário. In: HOMERO. *Hinos Homéricos*. Tradução, notas e estudo/ Edvanda Bonavina da Rosa [et al]. Edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RICOEUR, Paul. *Finitud y Culpabilidad*. Tradução de Cristina de Peretti, Julio Días Galán y Carolina Meloni. Madri: Editorial Trotta, 2004.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre-Rio de Janeiro: Globo, 1984.

SARAIVA; António José; LOPES, Óscar. 6ª Época – O Romantismo. In: _____. *História da Literatura Portuguesa*. 8ª Edição, corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 1975.

SARAIVA, Arnaldo. *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto: Árvore, 1984.

SECCHIN, Antonio Carlos. Uma introdução a João Cabral. In: MELO NETO, João Cabral de. *Melhores poemas*. Seleção de Antonio Carlos Secchin, (Coleção Melhores Poemas). São Paulo: Global: 2010.

SEPÚLVEDA, MARGARITA, Rodriguez de. Notas. In: APOLODORO. *Biblioteca*. Introducción de Javier Arce. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

SCHUTZER, Linneu. *A noção de destino em Homero*. Revista de História. v. 13, n. 27, 1956. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/38010/40737>. Acesso em: 08/05/2017.

SCHWIKART, Georg. *Dicionário ilustrado das religiões*. Tradução de Clóvis Bovo. Aparecida: Editora Santuário, 2001.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira. Ensaio de T. S. Eliot. 1ª edição. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SISCAR, Marcos. Os milagres do vinho. In: *A alma do vinho: contos e poemas com a mais célebres das bebidas*. Seleção, organização e notas introdutórias de Waldemar Rodrigues Pereira Filho. Prefácio de Marcos Siscar. São Paulo: Globo, 2009.

SÓFOCLES. Electra. In: _____. *Tragédias do Ciclo Troiano: Ajax, Electra, Filoctetes*. Tradução do grego, prefácio e notas do Pe. E. Dias Palmeira. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1973.

TORRANO, Jaa. O mundo como Função de Musas. In: HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Prefácio de Helio Jaguaribe. Tradução do grego de Mário da Gama Kury. 4ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

VERNANT, Pierre. O misticismo grego. In: _____. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Tradução de Horácio González e Milton Meira Nascimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

VIEIRA, Antônio. Sermão do mandato. In: _____. *Padre Antônio Vieira essencial*. Organização e introdução de Alfredo Bosi. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

VIEIRA, Antônio. *Sermão Segundo do Mandato*. Universidade da Amazônia. Nead – Núcleo de Educação A Distância. [Edição Digital]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000264.pdf>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2018.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva (livros IX-XII). Edição organizada por Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.